

Adelphi eBook

ROBERTO CALASSO

*Ciò che si trova
solo in Baudelaire*



ADELPHI

Roberto Calasso

**Ciò che si trova
solo in Baudelaire**



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2021

© 2021 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8485-3

NOTA ALL'EDIZIONE DIGITALE

Per la presente edizione digitale i numeri tra parentesi quadre nel testo indicano la pagina corrispondente dell'edizione cartacea (*Ciò che si trova solo in Baudelaire*, Piccola Biblioteca Adelphi, 2021), in modo da rendere più agevola la consultazione delle fonti.

CIÒ CHE SI TROVA SOLO IN BAUDELAIRE

*Io chiedo a ogni uomo che pensa
di mostrarmi ciò che sussiste della vita.*

BAUDELAIRE

I
IL DIRITTO DI ANDARSENE

[15] Baudelaire si trovò a vivere al crocevia della Grande Città, che era il crocevia di Parigi, che era il crocevia dell'Europa, che era il crocevia dell'Ottocento, che era il crocevia di oggi. Soltanto attraverso di lui ce ne accorgiamo. Ci si chiede perché. È grazie al formidabile scarto fra la sua *intelligenza* e ciò che lo circondava. Un'intelligenza di una specie nuova, fondata sui nervi. Messi a nudo, i nervi erano il nuovo *sensorium*, l'ultimo fondo - labile - su cui reggersi. Insieme allo sguardo. Lo sguardo di Baudelaire non ha subito oltraggi dal tempo. Non si è appannato, nulla lo oscura. Per chi lo segue, come un bagliore intermittente, si svelano barriere coralline, interminabili cunicoli, ragnatele di vicoli. Sono il paesaggio dei suoi anni, che continua a espandersi sino a oggi - e oltre.

Per cogliere la peculiarità dell'intelligenza di Baudelaire, è sufficiente avvicinarla a due estremi con cui ebbe non poco a che fare: Hugo, Gautier. Per quanti sforzi facesse, Baudelaire non riusciva a considerare Hugo una mente speculativa. Il più che poteva [16] riconoscergli, anche in un saggio cosparso di lodi altisonanti, era che il suo pensiero poggiava «su una saggezza compendiosa, fatta di alcuni assiomi irrefutabili». Se avesse dovuto precisare, Baudelaire si sarebbe trovato a riconoscere che quegli assiomi erano irrefutabili perché ovvi o troppo vaghi. Ma se non il pensiero, che cosa aveva concesso a Hugo, sin dall'inizio e senza obiezioni plausibili, una «vera dittatura nelle cose letterarie»? Null'altro che la sua affinità con certi fenomeni naturali. Questo spiegava l'allarmante facilità con cui riusciva a instillare in tutto «il palpito della vita». Hugo era una turbolenza oceanica, un rombo di acque, un fremito cataclismico. Questo era il nuovo che aveva immesso nel verso - e su quel fondo di cosmico tumulto si stagliavano certi «sentimenti misteriosi e profondi» che sino allora non avevano trovato accesso alla parola. Hugo li evocava, ma come un mulinello scompiglia distese di erbe folte. E allora si sollevavano «masse di immagini tempestose, trascinate via con la velocità di un caos che fugge». In quel «caos che fugge», ben più che in un qualsiasi pensiero, si lasciava riconoscere Hugo. «*Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas*».

«Fa sfilare i secoli davanti a noi, come fantasmi usciti da un muro»: è l'ultimo Hugo.

[17] Ha doni vicini a quelli di un medium - e anche la sua filosofia è un tavolino che balla. O somiglia anche a un prestigiatore, che impone al passato di «parlare e gesticolare». Ma il suo segreto è quello di sempre: la forza. Con la forza Hugo ha una congenita complicità. «La forza lo incanta e lo inebria; va verso di essa come verso una parente: attrazione fraterna». Questo patto occulto con la forza spiegava anche perché, visto sotto una certa luce, Hugo potesse apparire come un energumeno vanesio. Era la luce di alcune frasi non trascurabili di Baudelaire: «Hugo pensa spesso a Prometeo» - e già questo avvio è esilarante. Ma si prosegue: Hugo «si applica un avvoltoio immaginario a un petto, che è straziato soltanto dalle sanguisughe della vanità».

Eppure, sorretto dalla forza, Hugo attraversava l'intero repertorio dell'umano. Ma non era quello che più colpiva Baudelaire. Piuttosto, il fatto che la sua familiarità con «l'eccessivo, l'immenso» gli permettevano di accedere a «*tutta la mostruosità* che avvolge l'uomo». Giunti a quel punto, sarà Baudelaire a farsi avanti, per andare oltre. Questo riconobbe subito Sainte-Beuve - e si ritrasse. Quanto a Gautier, è vero che incantava Baudelaire per «quella certezza plastica che dà un fascino irresistibile a tutti i suoi scritti».

[18] Ma troppo presto si distoglieva dall'acuità delle sue percezioni. C'era un'altra *copie* da produrre in giornata.

Di fatto, l'unico comparabile per intelligenza a Baudelaire era Sainte-Beuve. Se non fosse che aveva scelto, sin dall'inizio, di tarparsi le ali, per sopravvivere, per non soffrire troppo. A riconoscere quella affinità repressa fu il solitario Nietzsche, che definì Sainte-Beuve come una «preformazione di Baudelaire». Quanto allo stesso Baudelaire, era piuttosto l'albatro del suo sonetto. Le ali ingombranti rinnovavano costantemente la sua ferita.

[19] I due soli precedenti che stavano a cuore a Baudelaire, quando scriveva i suoi *Salons*, erano Diderot e, in misura minore, Stendhal. Ma entrambi erano poco inclini a cogliere indizi della *sovrannatura*, quella potenza «che dà a ogni oggetto un senso più profondo, più volontario, più dispotico». E appunto di quella *sovrannatura* Baudelaire cercava le tracce. Così la pittura di Delacroix divenne per lui l'emblema dello stato in cui «i sensi più attenti percepiscono sensazioni che hanno più risonanze, in cui il cielo, di un azzurro più trasparente, sprofonda come un abisso più infinito, dove i suoni squillano musicalmente, dove i colori parlano, dove i profumi raccontano mondi di idee». A tutto questo Delacroix aiutava a trovare accesso.

Su quella strada si sarebbe finiti molto lontano da Diderot e da Stendhal, che del «sovrannaturalismo» probabilmente si sarebbero beffati. Innanzitutto per la loro appartenenza totale o elettiva a un secolo che aveva «come carattere la negazione del mistero». Così avrebbe scritto un suo detrattore fazioso [20] e corrusco come Ernest Hello. E aggiungeva, per rincarare la dose, che il Settecento «appartiene alla categoria dei mostri, e trova nella storia la spiegazione che trovano i mostri nella zoologia». Anche se Hello poteva diventare grottesco nella sua furia antilluministica, che giungeva a coinvolgere come primo responsabile l'ignaro Ovidio, la sua tesi secondo cui il mistero era stato il nemico principale del Settecento rimane intatta. Suo bersaglio era il Settecento come primo secolo petulante, dove tutti avevano la battuta pronta, dove le grandi lingue europee si assottigliavano, perdendo sapori e risonanze, ma diventando più agili, più adatte a essere usate come arma impropria. Non si era mai fatto tanto uso della parola *natura*. Arthur Lovejoy, probo tecnico della storia delle idee, individuò più di sessanta significati diversi che alla parola venivano attribuiti. Per Rousseau, *natura* era l'imbutto di tutte le virtù. Sade, per non essere scortese verso la *natura*, che gli aveva prodigato forti impulsi criminali, riteneva d'obbligo lasciargli libero corso. Quando giunse il 1789, l'una e l'altra dottrina - e molte altre - ebbero modo di trovare applicazione, senza troppo disturbarsi. Certi pittori, modesti teorici, insistevano nel prefiggersi di imitare la natura. Ma quale delle oltre [21] sessanta nature? Nessuno glielo chiese. La pittura si presentava ormai docilmente imbrigliata nella casistica dei generi, alcuni dei quali - il sublime innanzitutto - risultavano ormai svuotati e inariditi. Di fatto, dove cercare il mistero nelle immagini del Settecento? Non il «mistero palese» di un tavolo da cucina di Chardin, ma il mistero che implica un intrico e una complicità fra il visibile e l'invisibile? Non certo sulle pareti dei Salons. Lì Diderot non lo vide mai accolto. E non si può dire che ne sentisse la mancanza. Eppure, si trattasse delle *grandes machines* o delle scene campestri o galanti, ovunque si avvertiva qualcosa di angusto, arido, una qualche meschinità nella piacevolezza. E soltanto dove avveniva un cieco sprofondamento nel dettaglio o nell'atmosfera, come in Chardin o talvolta in Watteau, si ha l'impressione di sfuggire a una certa coazione civilizzata, che stringeva alla gola.

[22] Baudelaire esordì con un *Salon* e qualche anno dopo, trovandosi a scriverne un altro, parlava di «quel genere di articolo così tedioso che si chiama il *Salon*». Attraversare le vaste plaghe bituminose che si aprivano ogni primavera nelle sale del Louvre o, più tardi, del Palais des Beaux-Arts, doveva essere passabilmente deprimente. «Nessuna esplosione; niente geni sconosciuti». Ma soprattutto una sequenza di personaggi in posture insulse o melense, provvisti spesso di costumi d'epoca. *Tutti i nomi della storia* erano chiamati a raccolta, mai però concedendo al passato la sua salutare estraneità, ma riducendolo tutto a una modesta gamma di espressioni di circostanza. Che cosa mancava, quale soffio era assente in quella pittura oppressiva, perché Baudelaire sentisse il bisogno di evaderne? Così finiva per trovare ospitalità soltanto fra le nubi di Boudin, «quelle nubi dalle forme fantastiche e luminose, quelle tenebre caotiche, quelle immensità verdi e rosa, sospese e sovrapposte le une alle altre, quelle fornaci spalancate, quei firmamenti di raso nero o violetto, [23] stropicciato, arrotoato o strappato, quegli orizzonti in lutto e grondanti di metallo fuso». Qui Baudelaire, con procedimento teurgico, si spingeva ben oltre il pur delizioso Boudin, che agiva soltanto come supporto occasionale all'evocazione (così opera la magia). Ciò che Baudelaire evocava era quel soffio onniavvolgente che non spirava più nella pittura dopo la Rivoluzione francese. E quel soffio aveva un nome: Tiepolo. Tutto l'Ottocento era marchiato, come un armento, da quella mancanza. Un qualche giorno, senza accorgersene, aveva perso per sempre il senso sovrano della sprezzatura, della facilità, della fluidità nel movimento. Quel respiro vasto, sulla misura dei cieli, che per l'ultima volta si erano mostrati con Tiepolo e la sua famiglia. Di cui Baudelaire nulla sapeva, perché non aveva avuto occasione di incontrare le loro opere (nessun paese era stato tanto restio ad accoglierle quanto la Francia, custode feroce del proprio lezio). Ma con visionaria precisione evocava quella silhouette in negativo, sulla base di ciò che mancava, dell'aria che non si respirava nella Parigi sovraccarica del Secondo Impero.

[24] La sensibilità è attraversata da un certo numero di assi, talvolta incompatibili. Uno è quello di Stendhal; un altro è quello di Chateaubriand. Ostili in tutto. Anche quando amano la stessa cosa, la presentano in modo opposto e con argomenti discordanti. Ma ci può essere una terza possibilità, di chi partecipa naturalmente di quei due assi incompatibili. E ne condivide gli argomenti e le reazioni, anche se divergenti. È l'asse di Baudelaire. Inevitabile che tanti accusino Baudelaire di contraddirsi. Ma nessuna accusa lo avrebbe turbato di meno. Anzi, fu il solitario, impavido sostenitore del diritto irrinunciabile di contraddirsi: «Nella numerosa enumerazione dei *diritti dell'uomo* che la saggezza del secolo XIX rinnova così spesso e con tanta soddisfazione, due piuttosto importanti sono stati dimenticati, che sono il diritto di contraddirsi e il diritto di *andarsene*». Soprattutto quest'ultimo potrebbe essere il prezioso contributo di Baudelaire alla sempre incerta dottrina dei diritti dell'uomo.

[25] Non ci sarebbe stato bisogno di Nietzsche per liquidare ogni pretesa di *sistema*. Baudelaire lo aveva già fatto in poche righe di delizioso *persiflage*. E neppure discutendo di sommi metafisici, ma scorrendo di un fatto di cronaca come l'Esposizione Universale del 1855. Certo, anche lui, «come tutti i suoi amici», aveva sentito l'attrazione del «chiudersi in un sistema per predicare da lì a proprio agio». Già a questo punto l'ironia potrebbe bastare. Ma Baudelaire prosegue, con finto slancio rammemorante: «E ogni volta il mio sistema era bello, vasto, spazioso, comodo, pulito e soprattutto liscio; o almeno tale mi appariva. E ogni volta un prodotto spontaneo, inatteso della vitalità universale veniva a dare una smentita alla mia scienza puerile e antiquata, figlia deplorabile dell'utopia». Difficile trovare un esempio più efficace di come smontare senza rimedio una pretesa che pure aveva un imponente passato.

[26] La dottrina delle *correspondances* in Baudelaire, che tanto ha fatto penare gli esegeti, è l'evidenza stessa, il presupposto universale per chiunque accetti la visione misterica – quindi esoterica, ermetica, analogica – dell'esistenza. Da Platone a Plotino, e da Plotino a Giordano Bruno, era una linea costante e inflessibile che attraversava la storia, era l'*aurea catena* a cui Baudelaire si agganciava come ultimo discendente, privo di qualsiasi bigotteria e pronto a ibridare le antiche dottrine con esperimenti molto più recenti del pensiero. Poe fu per lui l'emblema di quella ibridazione.

A differenza di Goethe, Baudelaire non teneva a fissare rigide distinzioni fra *allegoria* e *simbolo*. Come sempre, era più attratto dal mostrare quelle categorie *in atto*. E allora simbolo e allegoria possono anche sovrapporsi o coincidere. O comunque stingono l'uno sull'altra. Questo avviene appena si raggiunge «quello stato misterioso e temporaneo dello spirito, in cui la profondità della vita, irta dei suoi molteplici problemi, si rivela tutta intera nello spettacolo, per [27] quanto naturale e banale, che ci troviamo sotto gli occhi – in cui il primo venuto fra gli oggetti diventa simbolo parlante». Questa è la scaturigine del simbolo, descrizione di come il simbolo *accade*. Ma è anche l'origine dell'allegoria. Cinque righe oltre, dopo un accenno a Fourier e Swedenborg con le loro analogie e corrispondenze, che sono poi la ragnatela stessa dei simboli, Baudelaire aggiunge: arrivati al punto in cui il simbolo parla, «l'intelligenza dell'allegoria prende in voi proporzioni a voi stessi ignote». Senza quasi avvertirlo, si è passati dal simbolo all'allegoria. Entrambe le parole implicano un sovrappiù di significato che soltanto in certi momenti si scinde. Questo è l'essenziale. E Baudelaire sembra poco interessato a ogni ulteriore distinzione.

[28] Baudelaire era un essere naturalmente metafisico, insofferente di ogni sistematicità, poco incline al ragionamento prolungato e consequenziale. L'unica dottrina che riaffiora costantemente in tutta la sua opera – e talvolta con slancio trascinate, che ciò avvenga in un sonetto (*Correspondances*), in una lettera (a Toussenel), in un saggio (su Wagner, su Hugo) – è quella dell'*analogia universale*.

[29] Gli *incipit* speculativi di Baudelaire sono spesso folgoranti – ovunque si trovino: nei *Salons*, nelle lettere, nei saggi, nei frammenti. Ma gli sviluppi si arrestano per lo più al terzo o quarto passo. Il pensiero presto devia, si dirama, capricciosamente si insabbia. Questo ha spesso esasperato i suoi interpreti, come se Baudelaire con lo stesso gesto annunciasse e celasse una dottrina. Ma non accadeva per malizia, né per inabilità, né per sventatezza. Il motivo era più semplice e penoso: Baudelaire non ebbe *mai* l'opportunità di elaborare un suo scritto senza assilli. Questo confidava in una lettera a Caroline, a proposito del suo secondo saggio su Poe: «La mia seconda nota mi fa patire le pene dell'inferno. Devo parlare di *religione* e di *scienza*; a tratti è un'istruzione adeguata che mi manca, a tratti è il denaro, o la calma, il che è quasi la stessa cosa». Pensare era ciò che avveniva negli intervalli fra quelle interferenze.

[30] Per Baudelaire, la poesia non si sente obbligata a parlare soltanto di se stessa, che sarebbe impresa alquanto monotona. Il mondo, nel suo disordine e nella sua variegatezza, continua a prestare qualche occasione per le parole. Anche il funambolismo della veggenza, che Rimbaud praticò con superbo fiuto teatrale, non era congeniale a Baudelaire. Quando scrive sullo scrivere, non c'è mai in lui abuso di termini ieratici o altisonanti, quasi per una allergia e per una diffidenza radicata verso le dimostrazioni troppo puntigliose. Evitò di formulare qualsiasi pretesa roboante della letteratura, fosse anche scavata nella negazione e nell'ombra. Arrivava al punto di dichiarare la sua renitenza a «pronunciare la parola *letterario*», perché - diceva - «appartiene al tremendo gergo della nostra epoca».

I suoi grandi passi teorici giungono come folate imprevedibili che attraversano un paesaggio accidentato. Quando si profilò la possibilità che una nuova scuola di poeti seguisse le sue tracce (e non erano altri che il giovane Verlaine e l'ancora ignoto Mallarmé...), [31] Baudelaire subito si ritrasse, con un moto di ripulsa. Alla madre - e quasi scusandosi («siccome so che le minime inezie che mi riguardano possono divertirti») - riservò il suo unico commento sul saggio che Verlaine gli aveva dedicato: «C'è talento in questi giovani; ma quante pazzie! quali esagerazioni e quale infatuazione giovanile. Già da qualche anno sorprendevo, qua e là, imitazioni e tendenze che mi allarmavano. Non conosco niente di più compromettente degli imitatori e nulla mi piace di più che essere solo. Ma non è possibile; e a quanto pare la *scuola Baudelaire* esiste». È vero: quella scuola è esistita e ha invaso ogni anfratto. Ma, a distanza di un secolo e mezzo, Baudelaire può rallegrarsi: finalmente è tornato a essere solo.

[32] È improvvido attribuire certi pensieri a pittori che hanno avuto la grazia di non formularli. Ma rimane innegabile che nella pittura felice si nasconde un sovrappiù di significati. E questi traboccano, sfidando lo spettatore. Come trattarli, nominarli? La risposta di Roberto Longhi fu di produrre una testura verbale corrispondente, *per analogiam*. Ma questo riproduceva l'interrogativo, a un altro livello: che cosa si significava attraverso quella testura? La soluzione dell'insolubile è in un taglio netto, come per il nodo gordiano. Fu la via di Baudelaire: trattare le immagini come se parlassero, come se i loro significati non fossero meno evidenti di quelli trasmessi dalle parole. Però farlo per sprazzi, per chiazze, strappando quelle parole figurate all'oscurità invincibile del mondo. E senza attribuirle a una volontà o a un'intenzione, tanto meno del loro autore. Se quelle immagini non riuscissero a parlare, non lo potrebbe neppure la natura. E il mondo sarebbe afono, mentre continuamente risuona.

[33] L'ebbrezza o l'oppressione erano per Baudelaire riconoscibili nel contrarsi e dilatarsi dello spazio e del tempo. Una intima di felicità accompagnava quegli stati in cui – spontaneamente o con l'aiuto dell'oppio o dello hashish, ben più che del vino – lo spazio e il tempo diventavano *profondi*, annullavano il loro aspetto di superfici opache e svelavano, a poco a poco, una successione di quinte, fra le quali perdersi. Sono «i momenti dell'esistenza in cui il tempo e l'estensione sono più profondi e il sentimento dell'esistenza immensamente aumentato». L'esclamazione iniziale del *Vin des amants*, come un colpo di piatti, segnala l'entrata in uno di quei momenti: «*Aujourd'hui l'espace est splendide!*». Ciò che segue non è all'altezza dell'astrazione dell'inizio, secondo cui è lo spazio in sé a creare l'ebbrezza, non ciò che vi appare. Ma anche qui Baudelaire riesce a incastonare un'immagine che appartiene solo a lui: quella dei due amanti

*Mollement balancés sur l'aile
Du tourbillon intelligent,
Dans un délire parallèle.*

[34] «Glorificare il culto delle immagini (la mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione)». Poche parole di Baudelaire hanno un tale peso specifico – e tali ramificate conseguenze. Tutta la sua vita, tutto quello che ha scritto possono essere visti come applicazioni di quel culto. Cade ogni divisione fra la poesia, la critica, la prosa. Tutto converge verso un punto: le immagini, nella loro molteplicità variegata, accerchiante. Fu perciò una decisione strategica – e piena di sottintesi – se Baudelaire volle dedicare il suo saggio più importante e articolato non a un pittore, ma a un illustratore.

[35] Guys forniva i suoi disegni all'«Illustrated London News» perché ne traessero delle tavole da pubblicare accanto agli articoli. Così i lettori inglesi non sapevano di vedere la guerra di Crimea attraverso gli occhi di Constantin Guys. Il quale «si proibiva di essere artista come un gentiluomo d'altri tempi si sarebbe proibito di praticare il commercio». Forse era una forma di superiore dandysmo. O forse qualcosa di ancora più radicale: una volontà di disperdere l'arte nel turbine delle immagini circolanti, senza distinguerla, senza attribuirle una particolare nobiltà. Quando il saggio di Baudelaire apparve sul «Figaro», «il pittore della vita moderna» era nominato soltanto con le iniziali. Questo corteggiamento dell'anonimato avvicinava Guys ai grandi illustratori di moda come Debucourt o Saint-Aubin. Immagini considerate fatue, se non ridicole, dalle «persone gravi senza vera gravità». Le stesse persone che, al Louvre, vogliono vedere soltanto il Tiziano e il Raffaello e trascurano tutto il resto. Il rispetto per l'arte, insinuava Baudelaire, può essere anche un impedimento [36] fatale a capire, a praticare il «culto delle immagini». E invece – osservavano i Goncourt in quegli anni – «l'unica cosa divertente sono le arti inferiori».

[37] Questo incantava Baudelaire nei disegni di Guys, come anche «l'assenza totale di antichità» che implicavano, quasi fossero una vegetazione subitanea e proliferante, *ultronea creatio*. Gautier sosteneva che in loro si coglieva «il sentimento profondo di ciò che chiamiamo *décadence*, in mancanza di una parola che meglio si adatti alla nostra idea; ma si sa che cosa Baudelaire intendeva per *décadence*».

Scrivendo di Guys, Baudelaire è andato non soltanto oltre Guys, ma oltre se stesso, di là dalla poesia delle *Fleurs du mal*, dove spesso si avverte il gravare dell'epoca, che impone certe articolazioni tematiche, certe rime obbligate. Il passato può anche essere ciò che dà a qualsiasi cosa l'aria di un compito fatto a scuola.

[38] Installato a Honfleur, Baudelaire agogna che gli arrivino le frivole, ammalianti illustrazioni di moda del «Journal des dames et des modes» di Pierre de La Mésangère. Sono queste le sue ispirazioni segrete. Scrive a Poulet-Malassis: «Non potete immaginare quanto utili potranno essermi quelle cose leggere, non solo per le *immagini*, ma anche per il *testo*». È come se Baudelaire anticipasse Mallarmé, il quale – più operoso e costante – avrebbe composto con le sue mani un equivalente di La Mésangère, quando pubblicò le rare puntate della «Dernière Mode».

[39] All'inizio del *Peintre de la vie moderne*, come un pianista che si scioglie le mani con qualche arpeggio, Baudelaire accenna alle incisioni di moda di Pierre de La Mésangère e, subito dopo, con disinvoltura, propone una definizione del Bello. Oscillazione dal particolare più effimero al cielo delle idee. La definizione proposta da Baudelaire non spicca, a prima vista, per novità e originalità: «Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è estremamente difficile da stabilire, e di un elemento relativo, circostanziale, che sarà, se si vuole, volta a volta o congiuntamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione». Senza questo apporto, l'elemento invariabile della bellezza sarebbe «indigeribile, inapprezzabile, non adatto e non appropriato alla natura umana». Fin qui siamo ancora nell'ambito delle nobili ovvietà - o per lo meno delle idee che circolavano nell'aria del tempo. Non a torto è stato osservato che nell'*Esquisse d'une philosophie* di Lamennais si trova una distinzione simile - anche se più molle e timorata nello stile (Lamennais non avrebbe [40] mai osato scrivere che la parte variabile del Bello è un «involucro divertente»). Ma un primo scarto peculiarmente baudelairiano si manifesta subito dopo: «Nell'arte ieratica [si intenda: l'arte arcaica], la dualità si fa vedere al primo colpo d'occhio; la parte di bellezza eterna non si manifesta se non con il permesso e obbedendo alla regola della religione a cui appartiene l'artista. Nell'opera più frivola di un artista raffinato che appartiene a una di quelle epoche che troppo vanitosamente definiamo civilizzate, la dualità si mostra ugualmente; la parte eterna della bellezza sarà al tempo stesso velata e espressa, se non dalla moda, per lo meno dal temperamento particolare dell'autore. La dualità dell'arte è una conseguenza fatale della dualità dell'uomo». Qui finalmente Baudelaire si mostra allo scoperto, con tutta la sua capacità di provocare. Innanzitutto *la moda* viene messa sullo stesso piano della *religione arcaica*. Entrambe sono il filtro attraverso cui *deve* passare la «bellezza eterna». E già questo è sconcertante, non solo perché si parla tranquillamente di *opere frivole*, ma perché la religione arcaica - quella che appena si cominciava a scoprire in certe sale del Louvre, fra gli Assiri e gli Egizi - viene messa in rapporto sia con la «bellezza eterna» sia con la [41] moda. E non meno scandaloso era il riferimento al «temperamento particolare dell'autore». Come se l'idiosincrasia irriducibile del singolo (l'artista) diventasse la regola - e non già la natura o almeno la tradizione, come si era ripetuto per secoli. In poche righe Baudelaire preparava il terreno per un sommovimento generale. Ma era solo per introdurre uno scarto ancora più disorientante, che in forma di paralogismo si fa avanti nelle righe successive: «Se così vi piace, potete considerare la parte eternamente sussistente come l'anima dell'arte, e l'elemento variabile come il suo corpo. Per questo Stendhal, spirito impertinente, dispettoso, persino ripugnante, ma le cui impertinenze provocano utilmente la meditazione, si è avvicinato alla verità più di molti altri quando ha detto che *il Bello non è che la promessa della felicità*».

Con subdola amabilità, Baudelaire ci avverte subito che sta spingendo la sua provocazione ancora più avanti. E lo fa usando la maschera di Stendhal. L'impertinenza attribuita a Stendhal è quella che Baudelaire sta per mostrare introducendo nella trattazione del Bello un elemento che sino a quel momento le era rimasto estraneo: *la felicità*.

[42] Attraversa il secolo diciannovesimo una lunga competizione che ha come oggetto la noia. Primo campione - e quasi inventore della gara - è il René di Chateaubriand. La sua noia si distingue per la vaghezza e la mancanza di dettagli. È un soffio avvolgente, una tonalità inedita. Con Baudelaire, la noia diventa un «mostro delicato», e si pone come un sinistro Bes sulla soglia di un intero ciclo lirico, che è le *Fleurs du mal*. Così la noia continua a innervare la lingua, a potenziarla. Solo con Rimbaud il linguaggio viene abbandonato, come un binario morto, e la noia rivendica di raggiungere il suo culmine alleandosi con una certa salutare abiezione, che si raggiunge soltanto quando si è «lontani da qualsiasi società intelligente». Ma proprio questo permette di rivendicare il primato. Rimbaud scrive ai suoi dallo Harar, gettando le parole contro un muro, però con la fierezza di chi sa di avere battuto gli avversari: «Mi annoio molto, sempre; anzi non ho mai conosciuto una persona che si annoiasse altrettanto».

[43] Nella prosa francese il timbro più affine a Baudelaire, ma non confondibile con il suo, appartiene a Chateaubriand. Baudelaire provò a descriverlo una volta, accennando a quell'«accento non sovranaturale ma quasi estraneo all'umanità, metà terrestre e metà extra-terrestre, che incontriamo talvolta nei *Mémoires d'outre-tombe*, quando, tacendo la collera o l'orgoglio ferito, il disprezzo del grande René per le cose della terra diventa totalmente disinteressato». A distanza di un secolo Julien Gracq proseguiva quella descrizione, mimetizzandosi egli stesso nella voce di Chateaubriand, quando parlava della prosa dei *Mémoires* come di «uno strano universo lacunoso, che deriva a poco a poco verso la notte, forato da quei lunghi strappi intercalari che si vedono nelle nubi del tramonto, frantumato dalle grandi frane del ricordo».

Ma c'è un discrimine fra Chateaubriand e Baudelaire, una linea invisibile dove il primo si impone di arrestarsi e l'altro procede, come fosse finalmente sul suo terreno. Per il resto, tutto li rendeva affini, dal dandysmo [44] inestirpabile alla sonorità della lingua. Entrambi sapevano – e Chateaubriand lo scrisse con memorabile asciuttezza – che «con la parola *natura* abbiamo perso tutto». Eppure, di là da un certo punto le vie si separano. Punto che si può percepire, in Chateaubriand, nelle frasi della prefazione a *Atala* che immediatamente seguono quelle sulla parola *natura*: «Da qui discendono i dettagli fastidiosi di mille romanzi dove ci si spinge fino a descrivere il berretto da notte e la vestaglia; da qui i drammi infami che sono succeduti ai capolavori di Racine. Dobbiamo sì dipingere la natura, ma la natura bella: l'arte non deve occuparsi dell'imitazione dei mostri». Già piuttosto strano è che Chateaubriand si preoccupi tanto dei «dettagli fastidiosi» che ingombrano «mille romanzi». Eppure scriveva ben prima dell'apparizione di Balzac, in anni dove i romanzi si distinguevano piuttosto per la penuria degli oggetti nominati. Ma quei «dettagli fastidiosi» erano una premonizione che giungeva fino a Baudelaire, il quale di quei dettagli avrebbe costellato i suoi versi, con effetti che spesso stridevano e spesso danno il sapore inconfondibile della sua poesia. Ma il punto in cui Chateaubriand sembra rivolgersi già direttamente a Baudelaire e separarsi da lui è l'apoteigma seguente, che avrebbe [45] potuto essere citato dal procuratore Pinard nella sua requisitoria contro le *Fleurs du mal*: «L'arte non deve occuparsi dell'imitazione dei mostri». La replica astrale giungerà in apertura delle stesse *Fleurs du mal*, là dove la creatura prediletta di Chateaubriand, quell'*ennui* che René aveva squinzagliato nella lingua francese, viene definito «mostro delicato», oggetto e soggetto di tutto il libro che segue.

Il René di Chateaubriand è innegabilmente il capostipite di tutti gli attediati melanconici e suicidali che costellano il secolo e quasi ne sono il marchio d'origine, ma il personaggio è ancora troppo facilmente diatonico, gli manca quell'apporto di cromaticità che dilaga con Baudelaire. L'adolescente René si allontanava dai compagni per sedersi «in disparte, per contemplare la nube fuggitiva o ascoltare la pioggia cadere sul fogliame». Questa la modulazione più audace che si permette. Per il resto: «Il mattino della vita è come il mattino del giorno, pieno di purezza, di immagini e di armonie». Ma ascoltiamo ora Baudelaire: «*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé ça et là par de brillants soleils*». È come ascoltare l'ouverture del *Tristano* dopo quella dell'*Anacreonte* di Cherubini.

[46] «L'oscurità naturale delle cose»: è la percezione più frequente, quella che tutti accomuna. Ma si doveva giungere a Baudelaire perché venisse nominata. E Baudelaire doveva nascondere quelle parole nel commento a un quadro fra i tanti di soggetto militare. Qualcosa di simile avviene per il modo in cui Baudelaire stesso si lascia percepire. Spesso attraverso lembi di versi, o frasi disperse nella prosa. Ma tanto basta. Baudelaire agisce come Chopin (il primo che accostò i due nomi fu Gide, in nota a un articolo del 1910). Penetra là dove altri non arrivano, come un sussurro insopprimibile, perché la sua fonte sonora è indefinita e troppo vicina. Chopin e Baudelaire si riconoscono innanzitutto per il timbro, che può sopraggiungere a folate da un pianoforte celato dietro persiane socchiuse o distaccarsi dal pulviscolo della memoria. E comunque ferisce.

[47] Aveva perfettamente ragione Baudelaire quando scriveva alla madre che *Mon cœur mis à nu* avrebbe fatto «impallidire le *Confessioni* di Jean-Jacques». Non c'è mai, di fatto, in Baudelaire l'incresciosa insistenza sulla sincerità che grava su tutto Rousseau. E certamente Baudelaire non rischiava di cedere a quel certo «intenerimento nervoso che riempiva i suoi [di Rousseau] occhi di lacrime quando vedeva una bella azione o pensava a tutte le belle azioni che avrebbe voluto compiere». In *Mon cœur mis à nu* ogni frammento è una singola scossa dei nervi, che si brucia in poche parole. Ma quanto penetranti. Mai assistiamo al rimestamento di argomentazioni protratte in favore di se stesso. Baudelaire le fuggiva per un puro senso di tedio, e per una ripulsa innanzitutto estetica. Se ripeteva qualcosa, erano elenchi di regole di comportamento che innumerevoli volte aveva violato e presto sarebbe tornato a violare.

[48] Si può essere dichiaratamente religiosi e incapaci di preghiera. Si può essere apparentemente irreligiosi e capaci di preghiera. Baudelaire apparteneva a questi ultimi. È come se in lui convivessero un selvaggio, come allora si sarebbe detto, e un liturgista. Baudelaire praticava la preghiera molto spesso, e nelle sue forme più elementari, come richiesta veemente di qualcosa. O esasperata, per usura dei nervi. Ma sempre con pathos disarmante. Perfino nel quaderno dove elencava instancabilmente i nomi dei suoi creditori e i conti per guadagni ipotetici, si legge: «*preghiera immediata prima della toilette*» (che era lunga e accurata). In un foglio volante annota: «Vi raccomando le anime di mio padre e di Mariette». Il padre, quasi sconosciuto. Mariette, «*la servante au grand cœur*». In un altro foglietto, sotto la scritta: «Igiene. Condotta. Metodo», si trova: «Fare tutte le mattine la mia *preghiera a Dio, deposito di ogni forza e di ogni giustizia*, a mio padre, a Mariette e a Poe, come intercessori». In una lettera alla madre dell'aprile 1861 parla di un lungo periodo di attrazione per il [49] suicidio. Ma aggiunge: «Allo stesso tempo, e *per tre mesi*, per una contraddizione singolare, ma solo apparente, ho pregato! a *qualsiasi ora* (chi? quale essere definito? non ne so assolutamente nulla) per ottenere due cose: per me, la forza di vivere; per te, lunghi, lunghi anni».

[50] Per quattro volte Baudelaire elargì la *grazia del riconoscimento*, con autorità perentoria. Avvenne con Delacroix, con Guys, con Wagner, con Poe. Ma l'inverso non avvenne mai con lui. Nessuno ebbe la volontà e la capacità di riconoscerlo, sinché fu in vita. Wagner aveva scambiato Baudelaire per uno dei generici giovani che si accendevano per le sue opere. Hugo gli concesse una riga memorabile in una lettera («avete inventato un *brivido* nuovo»), Sainte-Beuve un paragrafo ambivalente e affilato in un articolo su una auspicabile riforma dell'Académie. O per via privata o per via obliqua – molto obliqua – giungevano le uniche parole *giuste*. Mai però frontalmente e direttamente. Gautier, dedicatario delle *Fleurs du mal*, scrisse di malavoglia il pezzo in morte di Baudelaire, lamentando il passare del tempo che obbligava a «seppellire tutti i propri amici e scrivere articoli con il loro cadavere». Questo osservava in una lettera da Ginevra un giorno in cui «la Natura, che si cura poco di chi crepa, aveva creduto bene di mettersi i paramenti azzurri».

[51] Con l'avvento del Secondo Impero, Baudelaire scrisse che si sentiva «depoliticato» - parola da intendersi in senso violento, come se equivalesse a *scorticato*. Da allora evitò di riferirsi all'attualità politica. Ma con qualche eccezione, fra le quali una lunga lettera al vecchio amico Nadar (uno dei rari con cui si desse del tu), dove Baudelaire si lanciava in un'analisi acutissima della guerra in corso di Napoleone III in Italia. La conclusione era brusca e andava lontano: «La politica, mio caro amico, è una scienza senza cuore. È questo che non vuoi riconoscere. Se tu fossi Gesuita-Rivoluzionario, come deve esserlo ogni uomo politico, o fatalmente lo è, non avresti tanti rimpianti per gli amici messi da parte». Bastano queste poche parole per capire che, fra i due rami nemici del genio politico francese - quello di Talleyrand e quello di Chateaubriand -, Baudelaire inclinava, se mai, dalla parte di Talleyrand. La politica è «senza cuore» perché bandisce ogni *wishful thinking*. Tanto basta a vanificare le pur luminose intuizioni di Chateaubriand. Ma l'osservazione [52] più preziosa, dove Baudelaire si ritrova solitario, è quella sul vero politico che è Gesuita e Rivoluzionario «fatalmente», perciò anche se non se ne accorge, anche se pensa di essere un conservatore o magari un reazionario. Questo non era stato ancora detto da nessuno - neppure da Talleyrand o da Joseph de Maistre, gli unici che avrebbero *potuto* dirlo - e corrispondeva già alla visione del Nuovo Mondo che si poteva incontrare nelle pagine di un autore ignorato da Baudelaire: Tocqueville.

[53] «Sono stordito, abbrutito, inebetito; sai che avevo preso l'abitudine di un pensiero lento e paziente, l'abitudine delle giornate felici» (Baudelaire a Caroline). Quell'abitudine non fu mai più che una aspirazione. Il «pensiero lento e paziente» era una chiazza occasionale e fugace. La normalità: uno stato di cronico sfinimento, in «questa maledetta città, inondata dal caldo, dalla luce e dalla polvere»: Parigi. Perciò tutta l'opera di Baudelaire è fatta di sprazzi, la parte in prosa ancor più di quella in poesia. Ma quegli sprazzi sono collegati inflessibilmente fra loro. Se si accostassero, escludendo il resto, ne risulterebbe una compagine fusa e coerente. Operazione che implica una lunga familiarità, un tenace vagare in ogni angolo degli scritti di Baudelaire, fra boscaglie e foreste. Allora certe parole, certe espressioni suonerebbero subito come segnali che chiamano a raccolta uno sciame di pensieri. Se, a distanza di anni e nei testi più diversi, Baudelaire torna su una certa formula – per esempio «stregoneria evocatoria» –, occorrerà riconoscere che si tratta [54] di talismani, contrassegni di riconoscimento per quel «pensiero lento e paziente» che non era mai riuscito ad articolarsi senza impedimenti, eppure continuava a respirare nell'ombra, come un vasto animale marino che lasciava affiorare soltanto qualche scaglia luccicante del dorso.

[55] Le note di Laforgue su Baudelaire sono allarmanti, come per una qualche interferenza parapsicologica. Non è più un critico, un lettore a parlare, ma una fisiologia che si associa a un'altra, in una circolazione comune di linfa. Solo così si spiegano certe osservazioni:

«è sempre cortese con il brutto»;

«quel granello unico di poesia dove fermenta sempre (anche quando le parole parlano d'altro) la nostalgia dei lungosenna freddi dalle rive viziose e il cerchio alla testa per la giovinezza passata nelle Indie»; «ama la parola ammaliante applicata alle cose equivoche»;

«in lui l'angelo ha sempre un profilo da ufficiale giudiziario»;

«gatto, indù, yankee, episcopale, alchimista».

[56] «*Difficile est proprie communia dicere*» si legge in Orazio. Fra le cose «comuni» che è arduo dire «in modo appropriato» spicca il sesso. Per alcuni scrittori, è territorio inavvicinabile – ed è bene che lo sia. Per pochi altri, è come respirare: qualcosa che traspare ovunque, senza che occorra nominarlo. Così John Donne, così Baudelaire. Di lui Laforgue ha detto: «Ha drammatizzato e arricchito l’alcova». Alta lode, se si pensa a quanto era insipido il letto dei romantici.

[57] Un ipotetico corrispettivo di Baudelaire in immagini è il cinema in bianco e nero – e potrebbe essere composto da figure di Guys sovrapposte a un paesaggio di Méryon, che emana «la solennità naturale di una città immensa». Scale, tende, ombre, sfiorate dall'obiettivo di Max Ophuls. Contrasto fra la morbidezza vibrante della carne e l'asprezza secca della pietra. Nulla di più remoto dal *plein air* impressionista, inventato da pittori ancora «troppo erbivori» per il sistema nervoso di Baudelaire. In Manet apprezzava «il più forte sapore spagnolo», il fondo di tenebra, che può schiudersi nell'«incanto inatteso di un gioiello rosa e nero», ma non vi sono cenni che intravedesse in lui la «luminosità bionda» celebrata da Zola.

[58] Una volta sola accadde a Baudelaire di essere costretto ad assumere il ruolo del buon senso. Fu con Méryon, di fronte alla sua rocciosa paranoia. Guardavano l'acquaforte del Petit Pont – e Baudelaire si accorse che Méryon aveva introdotto nel cielo uno stormo di predatori. Sommessamente osservò «che era inverosimile mettere tante aquile in un cielo parigino». Con gravità Méryon gli rispose che «*quelli là* (il governo dell'imperatore) avevano spesso fatto volare aquile per studiare i presagi secondo il rito, – e che la notizia era apparsa sui giornali, anche sul *Moniteur*». Pausa di silenzio. Poco dopo, Méryon chiede a Baudelaire se conosce Poe. Baudelaire gli spiega che lo conosce «più di ogni altro». Méryon prosegue, imperterrito. Chiede a Baudelaire se crede «alla realtà di quell'Edgar Poe». Baudelaire domanda, interdetto, a chi altrimenti «attribuiva tutti i suoi racconti». Méryon: «*A una società di letterati molto abili, molto potenti e al corrente di tutto*». Poi continua ad argomentare, secondo i suoi imperscrutabili criteri.

Quando si separarono, Baudelaire si era reso [59] conto di aver parlato con qualcuno che viveva stabilmente al di là di un confine: «Quando mi ha lasciato, mi sono chiesto come mai io, che ho sempre avuto, nella mente e nei nervi, tutto quel che occorreva per diventare pazzo, non lo sia diventato. In tutta serietà, ho rivolto al cielo i ringraziamenti del fariseo».

[60] «Baudelaire critico non si è sbagliato mai» scrisse Valéry. Nessuno è riuscito a contraddirlo. E non ci sono altri di cui si possa dire lo stesso. La «sensualità ragionata» che era peculiare di Baudelaire avrebbe «presentito, o orientato, il gusto successivo»: così Valéry tentava di spiegarsi il fenomeno. E lo scriveva a più di settant'anni dalla morte di Baudelaire. Quasi altri cento sono passati e la situazione è rimasta identica. Due secoli sono finiti senza riuscire a distanziarsi da Baudelaire. Forse nulla di essenziale si è aggiunto. O forse quel certo modo di giudicare, che si diparte dall'estetico e dai nervi e fa breccia fino a una metafisica clandestina, ha una sua resistenza al tempo simile a quella delle equazioni e dei teoremi.

[61] Nietzsche legge le *Œuvres posthumes* di Baudelaire nel gennaio-febbraio del suo anno fatale e finale, il 1888. E lì trova una pagina delle *Fusées* dove le loro voci diventano una sola. Questo è l'avvio in Baudelaire: «Il mondo sta per finire. La sola ragione per cui potrebbe durare è il fatto che esiste». Nietzsche lo traspone sobriamente, come se Baudelaire stesse per parlare dello «sviluppo ulteriore dell'umanità». Da qui in poi Nietzsche traduce Baudelaire con lievi variazioni, giustapposte talvolta al testo francese: «Nulla delle fantasticherie sanguinarie, sacrileghe o antinaturali degli utopisti potrà essere paragonato ai suoi risultati effettivi [del progresso]» così Baudelaire. «Ogni follia sognata dai socialisti rimarrà indietro rispetto alla realtà dei fatti» così Nietzsche. A volte testo e traduzione si fondono: «È forse necessario dire che quel poco di politica che resterà *se débattrà péniblement dans les étreintes de l'animalité générale?*». E qui Nietzsche si concede un *a parte*: «(roba da far rizzare i capelli!)». Un riferimento al «Siècle» viene omissso da Nietzsche, là dove Baudelaire [62] prefigura un giornale «che farebbe considerare il *Siècle* di allora come un fautore della superstizione». Ma non viene omessa una frase decisiva, dove Baudelaire e Nietzsche convergono: «Io che sento talvolta in me il ridicolo di un profeta». È la frase che potrebbe siglare il grande anno *teatrale* di Nietzsche, chiuso con *Ecce homo*. Nietzsche omette invece la frase folgorante fra tutte, che può essere letta come la sfida di Baudelaire: «Io chiedo a ogni uomo che pensa di mostrarmi ciò che sussiste della vita».

[63] Per capire che cosa intendesse Baudelaire per «allegoria» non occorre aprire un manuale di retorica. Questo genere che «i pittori maldestri ci hanno abituato a disprezzare» era per lui una «vernice magica» che si stende su tutto. Allora «paesaggi frastagliati, orizzonti fuggenti, prospettive di città sbiancate dal lividore cadaverico della bufera, o illuminate dagli ardori concentrati dei soli al tramonto, – profondità dello spazio, allegoria della profondità del tempo, – la danza, il gesto o la declamazione degli attori se vi siete scaraventati in un teatro, – la prima frase che capita, se vi cadono gli occhi su un libro, – tutto, insomma, l'universalità degli esseri si erge dinanzi a voi con una gloria nuova sino allora insospettata».

Non è materia per manuali, questa. E, a parte i paesaggi visionari, spiccano qui due frammenti: «la prima frase che capita», riconoscimento della alta sovranità del caso, e «profondità dello spazio, allegoria della profondità del tempo», anticipazione vibrante del *Parsifal*: «*Zum Raum wird hier die Zeit*», «Qui il tempo diventa spazio».

II
ANALECTA BAUDELAIRIANA

[67] Baudelaire presentò Guys ai suoi amici «*realisti*» (Champfleury, Duranty). Non capirono quell'uomo bizzarro. Questo va detto dei realisti: che non *vedono* – e innanzitutto quella che con tanta deferenza chiamano «realtà». «Decisamente i *realisti* non sono *osservatori*» scrisse Baudelaire a Poulet-Malassis. Come mai quel grave difetto? «Non sanno divertirsi, non hanno la pazienza filosofica necessaria». E Guys era un soggetto altamente filosofico, un uomo «incantevole, pieno di spirito» e non era «ignorante come tutti i letterati», pronto a litigare con Baudelaire perché aveva detto che voleva scrivere su di lui. Di conseguenza lo aveva obbligato a usare solo l'iniziale del suo nome. *Monsieur G., peintre de mœurs*: così avrebbe dovuto intitolarsi il saggio forse supremo di Baudelaire, il *Peintre de la vie moderne*. Mentre buttava giù le righe a Poulet-Malassis sui realisti che «non sanno divertirsi» e «non hanno la pazienza filosofica necessaria», Baudelaire non sapeva – e probabilmente non gli sarebbe importato molto – che stava liquidando una parte non [68] piccola della letteratura del secolo successivo.

[69] Al loro primo incontro Gautier chiese a Baudelaire, «con una curiosa diffidenza negli occhi», se gli piaceva leggere i dizionari. Lo scrittore già illustre sottoponeva lo scrittore più giovane al vaglio, forse definitivo. Baudelaire, «lessicomane» da sempre, non ebbe difficoltà a rispondere. E fra sé osservava: «D'altra parte me lo disse come dice qualsiasi cosa, con un'aria tranquillissima e con il tono che un altro avrebbe usato per informarsi se preferivo la lettura dei viaggi a quella dei romanzi». Di queste battute fintamente accidentali, che sono altrettante trappole, è fatta la storia della letteratura. Così sopravvive la prova iniziatica – e l'iniziazione stessa.

[70] Nei mesi di Bruxelles, il grottesco è ininterrotto. Ma non soltanto nei contatti con l'*esprit belge*. Baudelaire schiuma anche quando ha a che fare con la gloria parigina per eccellenza: Hugo e i suoi, perché Hugo significa una tribù. Essere invitati nella casa del grande esule è tormentoso. Allora Baudelaire diventa cronista acido, come lo sarà un giorno Jules Renard. Questo il resoconto per la madre: «Sono stato *costretto* a cenare ieri da Mme Hugo, con i suoi figli. (Ho dovuto prendere in prestito una camicia). – Dio mio! Quanto è ridicola un'ex bella donna quando lascia vedere il suo disappunto di non essere più adulata. – E quei signorini, che ho visto piccoli, e vogliono dirigere il mondo! Stupidi come la madre, e tutti e tre, madre e figli, altrettanto stupidi, altrettanto sciocchi che il padre! – Mi hanno molto tormentato, molto infastidito, e io ho sopportato di buon grado. – Se fossi un uomo celebre, e fossi afflitto da un figlio che scimmiettasse i miei difetti, lo ucciderei per orrore di me stesso».

[71] Baudelaire non si allinea mai ai *laudatores temporis acti* – di qualsiasi epoca si tratti. E questo pur esecrando, con maggior efficacia di altri, la visione di ciò che lo circonda. Ma è un punto d'onore per lui trovare la bellezza del moderno, spesso ignorata o maltrattata dai più tronfi celebratori dei tempi nuovi. Molti si lamentano per la decadenza del pittoresco. Mancano i colori, si dice. Tutto diventa uniforme, tutto si allinea. È un lamento corale, che attraversa diagonalmente la società, dalle guardiole delle portinerie ai saloni del faubourg Saint-Germain. Ma anche a questo Baudelaire ha pronta una risposta: «Badate che il frac e la redingote hanno non solamente la loro bellezza politica, che è l'espressione dell'uguaglianza universale, ma anche una loro bellezza poetica, che è l'espressione dell'anima pubblica; – un'immensa sfilata di becchini, becchini politici, becchini innamorati, becchini borghesi. Celebriamo tutti un qualche funerale». È una versione cronistica di Chateaubriand, spruzzata di vetriolo.

[72] Può succedere che i censori, anche i più ottusi, abbiano buon orecchio. Se il tribunale di Parigi condannò le *Fleurs du mal*, fu anche perché vi aveva presentito un'oltraggiosità di una specie sino allora ignota. Non certo quella dei libertini settecenteschi. E neppure quella di Sade. Nulla di macchinale e petulante. Ma qualcosa di più grave, una commistione fra l'osceno e il devoto. Non si era mai incontrata prima una tale «sensualità liturgica». E da che cosa si lasciava riconoscere? Dal timbro. «La singolarità del suo timbro poetico dipende per una parte non trascurabile da questo, che i gemiti repressi del piacere, i sospiri amorosi, le intimità da alcova vanno a risvegliare come naturalmente nei suoi versi risonanze da cattedrale».

[73] Madame Sabatier era una bella mantenuta, che riceveva scrittori e artisti i quali potevano ricambiarla (come Flaubert) con biglietti di greve galanteria o anche con meschina acidità maschile (come i Goncourt, che la definirono «vivandiera per fauni»). Altri condividevano occasionalmente il suo letto. Probabilmente Madame Sabatier ostentava l'allegria, la salute e la spregiudicatezza *come una professione*. Sapeva che così doveva essere, per tenere in piedi il suo teatro. Baudelaire, che l'amava ma dimostrò all'occasione di non volere affatto una relazione con lei – forse soltanto per non complicare ancora la matassa in cui viveva impigliato –, fu l'unico che colse quello che si potrebbe chiamare *il segreto di Madame Sabatier* (che è poi lo stesso di Rita Hayworth in *Gilda* e di molte altre): «Essere bella donna è un duro mestiere, / È il lavoro banale / Della ballerina folle e fredda che si scioglie / In un sorriso macchinale». Forse da molti secoli molte donne, di leggendaria o comunque celebrata bellezza, aspettavano un poeta che nominasse quella sensazione che [74] vivevano e tacevano ogni giorno. Forse per paura di incontrare lo sguardo malevolo del primo maschio o – ancor peggio – della prima femmina non altrettanto bella a cui avessero osato accennarne.

Mentre i suoi altri adoratori – e non i più trascurabili, ma Gautier e Flaubert – rivolgevano a Madame Sabatier affettuosità pesantemente allusive, Baudelaire rivolse un giorno a lei la lode più delicata che – si può supporre – le sia capitato di accogliere nel suo ricco repertorio. E non fu in versi, ma nella prosa della lettera anonima che accompagnava la poesia in seguito intitolata *Le Flambeau vivant*: «D'altra parte siete stata senza alcun dubbio talmente dissetata, sommersa di lusinghe che una cosa sola può lusingarvi ormai, ed è di apprendere che fate il bene, – anche senza saperlo, – anche dormendo, – semplicemente vivendo». Soltanto il poeta dei fiori del male avrebbe potuto definire con tale immediatezza qualcosa di ancora più difficile da nominare: un fiore del bene. Anche lui dalla fama non ineccepibile.

L'irradiazione di Madame Sabatier doveva essere davvero benefica. Negli stessi giorni di quella lettera, Baudelaire era obbligato a dare in pegno i suoi vestiti, per andare avanti. Ma non per questo trascurava la sua [75] abitudine di affidare certi libri ai sommi rilegatori dell'epoca, quali Lortic e Capé. Quando offrì alla madre una copia delle poesie di Poe, le raccomandò subito di consegnarla, da parte sua, a «M. Capé, *rilegatore dell'Imperatrice, rue Dauphine*». Aggiungeva qualche raccomandazione (soprattutto di «non *erodere* i margini»), ma concludeva: «Quanto alla legatura, Capé conosce le mie idee». La cura e l'attenzione per il superfluo, anche in mancanza del necessario: regola di vita del *dandy*, simile a una regola monastica.

[76] Baudelaire non aveva talento di autore drammatico. Ma più volte fu tentato dal teatro, soprattutto come miraggio di rapidi guadagni. Nel gennaio 1854 Hippolyte Tisserant, celebre attore dell'Odéon, gli lanciò una di quelle proposte. Baudelaire gli rispose con una lunga lettera dove innanzitutto prendeva l'occasione per chiedere soldi in prestito. Ma poi, come prova di buona volontà, stendeva una traccia di quel che sarebbe dovuto diventare «un dramma altamente melanconico basato sulla *fantasticherie*, la *fannullaggine*, la *miseria*, l'*ubriachezza* e l'*assassinio*». Procediamo nella lettura e, quasi inoltrandoci in una allucinazione, ci rendiamo conto che stiamo seguendo una storia parallela e tremendamente affine a quella del *Wozzeck* di Büchner. Che all'epoca non era ancora stato rappresentato in teatro, a quasi vent'anni dalla morte dell'autore, e avrebbe ancora atteso a lungo un'affidabile edizione a stampa. Impossibile dunque che Baudelaire conoscesse quel testo. Eppure, come spinto da un possente magnete, Baudelaire aveva individuato una materia [77] drammatica che presentava a Tisserant con parole spesso adattabili anche al *Wozzeck*. Intanto la fonte: come per Büchner, un caso di cronaca nera. Poi l'ambiente. Baudelaire: «La mia preoccupazione principale, quando ho cominciato a pensare al mio soggetto, fu: a quale classe, a quale professione deve appartenere il personaggio principale del dramma? - Ho adottato senza esitare una professione pesante, triviale, rude. IL SEGATORE». Poi ci vuole una canzone «orribilmente melanconica» (come nel *Wozzeck*). Poi il dramma: «Questo segatore così amabile finisce per gettare sua moglie nell'acqua» (come nel *Wozzeck*). Il motivo? «Ubriachezza e *gelosia*». Soprattutto: impossibilità di sopportare l'innocenza della donna. Il delitto: nel *Wozzeck* ci sono un bosco e uno stagno sinistri; nel dramma di Baudelaire: «Strada o pianura buia. - In lontananza, suono di un'orchestrina da balera. - Paesaggio sinistro e melanconico dei dintorni di Parigi. Scene d'amore, - il più possibile tristi, - fra quest'uomo e sua moglie». In Büchner, *Wozzeck* uccide la moglie a coltellate subito dopo averla carezzata. In lontananza, musica di osteria. Poi *Wozzeck* getta il coltello nello stagno. In Baudelaire, il segatore lascia annegare la moglie in un pozzo «quasi a fior di terra». Le somiglianze [78] con Büchner investono anche la forma. In un poscritto a Tisserant, Baudelaire scrive: «Sarei ben *disposto* a dividere l'opera in *vari quadri* corti, invece di adottare la scomoda divisione dei cinque atti lunghi». Ciò che Baudelaire suggerisce è ciò che Büchner aveva già compiuto - e fa del *Wozzeck* il primo, oltre che il più grande, dei drammi espressionisti. Infine: perché il delitto accade? Perché è «un'atrocità senza pretesto», secondo Baudelaire. E la vera differenza, dove splende il genio drammaturgico di Büchner, sta nel fatto che *Wozzeck non ha bisogno* di essere un alcolizzato, come il segatore di Baudelaire: *Wozzeck* uccide perché *qualcosa lo spinge* a uccidere: un marasma insanabile. Era questa - aggiungeva Baudelaire - la sfida più difficile: far capire il delitto. E aggiungeva: «Tenete presente inoltre che il pubblico dei teatri non ha familiarità con la sottilissima psicologia del crimine». Di ciò, appunto, trattavano Büchner - e Baudelaire. Tutti e due sembrano aver avuto la visione di una stessa materia drammatica, *dotata di una vita propria*, che aspettava soltanto loro per manifestarsi. Ma non tutto era pronto. Ci sarebbe voluto ancora un lungo periodo di latenza prima che il *Wozzeck* deflagrasse alla luce e nel suono dell'orchestra di Berg. Per Baudelaire [79] quel progetto di dramma sarebbe rimasto come una fra le tante «belle occasioni» che era abituato a perdere.

[80] Anche durante il periodo degli scambi più frenetici e delicati di bozze delle *Fleurs du mal*, capitava a Baudelaire di inviare i suoi plichi a Poulet-Malassis senza affrancarli, per mancanza dei francobolli o dei centesimi per acquistarli.

[81] Solitaria nella casa-giocattolo, e distratta soltanto dalla visita di qualche curato o dama del luogo o conoscente parigina, Caroline disponeva comunque, volente o no, di alcune «spie». Mentre Charles descriveva in lettere sporadiche la sua vita come un orrore ininterrotto, le spie raccontavano che lo avevano incontrato per caso a Parigi: allegro, ben vestito e con l'aria di godere di buona salute. Come replicare? È sempre difficile smentire le spie. Baudelaire rispondeva con un sussulto nervoso: «Ti hanno detto che ero allegro. – Mai. – Come sarebbe possibile? – o altrimenti lo sono in modo da far paura, e da sbarazzarmi in fretta della gente».

[82] Quando Baudelaire si abbandona (molto di rado) a ricordare qualche istante passato con Caroline, subito la prosa vibra di pathos. Si avverte l'onda remota di Rousseau nel tono. Ma non c'è nulla della sua infrenabile autocommiserazione. Tutto è dolorosamente preciso: «Tanto tempo fa, *al momento dei 500 franchi* [così Baudelaire scandisce il tempo: da una scadenza di cambiali a un insperato afflusso di denaro], sono andato, *ovviamente da solo*, a Versailles. Adoro Versailles e i Trianon. Sono solitudini buone. Non potevo fare a meno, lungo la strada, di pensare a te, perché qualche anno fa avevamo fatto insieme la strada dalla rue d'Amsterdam fino a Saint-Cloud, mi pare. Tu allora eri di ritorno da Madrid o da Costantinopoli. Riconoscevo certe vedute davanti a cui gridavi con la solita enfasi: "Che bello!" e poi aggiungevi: "*Ma tu non percepisci la bellezza della natura, non è cosa della tua età*". - Perché ti esprimi così. - Le colture di Trianon mi hanno lasciato stupefatto; allora mi sono figurato che tu fossi con me; - ti ho vista, ti ho realmente vista, mentre facevi [83] una specie di smorfia che conosco bene e dicevi: "*Tutto questo è molto bello*; ma vedi, caro bambino mio, *tutto sommato mi piace di più il mio giardino*". Cara madre, vorrei farti ridere».

[84] Nei primi versi delle *Fleurs du mal* Baudelaire ha evocato un «mostro delicato» che si chiama Noia. Ma perché innalzarlo alla maiuscola? Perché farne il guardiano della soglia? Perché eleggere quella Noia a guida e unica mediatrice fra l'autore e l'«*hypocrite lecteur*»? La risposta è in Benjamin, che all'immagine risponde con l'immagine: «La noia è un caldo panno grigio, che ha sempre la più splendente e colorata fodera di seta. In questo panno ci avvolgiamo quando sogniamo. Allora ci sentiamo a casa negli arabeschi della sua fodera. Ma il dormiente appare grigio e annoiato sotto quel panno. E se poi si sveglia e vuole raccontare che cosa ha sognato per lo più non fa altro che comunicare questa noia. Perché chi sarebbe capace di rovesciare all'esterno con una sola mossa la fodera del tempo? Eppure il raccontare sogni non è altro che questo. E non altrimenti si può trattare dei *passages*, architetture all'interno delle quali noi torniamo a vivere la vita dei nostri genitori e nonni, così come l'embrione nella madre la vita degli animali. In questi spazi l'esistenza scorre [85] senza accenti come la vita nei sogni. Vagabondare è il ritmo di questo sopore».

Tutto era cominciato da un'immagine. Ma subito era scivolato su un irresistibile toboggan nelle regioni oniriche, per farci poi ritrovare alla fine, passanti attoniti, davanti alle vetrine dei *passages*. Un'operazione come questa poteva riuscire soltanto a qualcuno che fosse, come Benjamin, estraneo al concetto. Anzi nemico. Il suo territorio era l'immagine, in ogni sua variazione, dall'*image d'Épinal* all'emblema. In questo, affine a Baudelaire più che a ogni altro. Come Baudelaire, abile contrabbandiere che sa trovare l'«accesso al regno sotterraneo dell'immagine».

C'è un'ossessività martellante dietro ogni frammento di *Zentralpark*, manoscritto che è un po' il filo di ferro della grande opera sui *passages* in perenne formazione. La merce, il feticcio, il sempre uguale, l'allegoria, l'eterno ritorno, il *flâneur*, Blanqui. Sono questi - e alcuni altri - gli elementi assoggettati a riapparizioni ravvicinate che somigliano a quelle delle giostre, come se la tavola di Mendeleev si fosse ridotta a una dozzina di elementi. Più che scrivere su Baudelaire, Benjamin si è lasciato scrivere attraverso Baudelaire. Lo ha eletto come filtro del suo sensorio, quasi fosse una *natura seconda*. A [86] tratti la sovrapposizione è tale che non si riesce a dire se sia Benjamin a illuminare Baudelaire o viceversa. Eppure ci sono altri momenti in cui si avverte una brusca divergenza o addirittura una incompatibilità. Soprattutto là dove si allungano le zampe ungulate del materialismo dialettico - e pretendono di trarre dimostrazioni da una materia che gli è refrattaria. E, più sottilmente, là dove affiora la profonda repulsione, nonché il terrore di Benjamin per ciò che definiva *mito*.

[87] Baudelaire sfiorò appena Füssli, innanzitutto attraverso qualche riga di Gautier, che trovava giustamente delizioso come il pittore si fosse divertito, nel suo *Sogno di una notte di mezza estate*, a «offrire alle Silfidi i cappelli di paglia di Pamela e agli Elfi la parrucca incipriata di Grandisson». Ma in quegli anni ormai le tele di Füssli si accatastavano nei retrobottega di Londra. Le consideravano ridicole, mentre tanto spesso erano comiche – di una comicità lugubre e frivola che nessun altro aveva raggiunto.

Più che Gautier, il tramite con Füssli sarebbe stato Poe. Per un certo periodo Baudelaire *era diventato* Edgar Allan Poe, spiegò una volta a Thoré, in una lettera veemente – così come Manet per un certo periodo era diventato Velázquez. Questa è la fisiologia dell'arte: una serie di immersioni provvisorie e totali in altri esseri, che sono parti del nostro essere. Ora, accade che il personaggio araldico di Poe, lo splenetico proprietario della Casa Usher, quando si dedicava a dipingere produceva immagini di una «luminosità sulfurea» per descrivere le quali [88] Poe ricorre a una sola approssimazione: le «fantasie di Füssli, speciose e tuttavia troppo concrete». Dell'unico dipinto di Roderick Usher che ci viene descritto sappiamo che è «una galleria immensamente lunga, ad angoli retti» – ovvero, nelle parole di Manganelli, «una tomba illuminata da un impossibile torrente di luce». Ma chi era stato sino allora capace di generare una tale luce ectoplasmatica se non appunto Füssli?

Poe pubblicò *Il crollo della Casa Usher* nel 1839, quando Baudelaire aveva diciotto anni. Fu un dono propiziatorio all'ignoto adolescente che si apprestava a inoltrarsi per le strade di Parigi, dove avrebbe perorato la causa del sovrannaturalismo in pittura. Come uno dei coboldi che abitano le sue pitture, Füssli soprintendeva alla corrente psichica che si sarebbe presto stabilita fra Poe e Baudelaire. Attraverso Poe, Baudelaire infuse in sé Füssli. Giorgio Manganelli dava una definizione non migliorabile della prosa di Poe quando scriveva che essa «accoglie e salda in sé parodia e terrore». Parole che con pari esattezza si attagliano a definire l'arte di Füssli.

[89] Ritaglio di giornale in cui Baudelaire si imbatté a Bruxelles, «a proposito dei funerali (*civili*) di Armellini.
«- Descrizione minuziosa del catafalco.
«- E poi: "... Dietro, seguiva L'INNUMEREVOLE MOLTITUDINE DEI LIBERI PENSATORI"».

[90] Baudelaire agognava di tornare a vedere Saint-Loup a Namur, «quella chiesa dei Gesuiti di cui non mi stancherò mai». Lo annuncia in una lettera del 30 gennaio. Ma soltanto il 15 marzo sarebbe riuscito ad andare a Namur, per crollare sul pavimento di Saint-Loup. La procrastinazione lo teneva fra i suoi artigli, non lo lasciava libero neppure di lasciarsi abbattere dal male.

[91] In una rapida annotazione autobiografica Baudelaire scriveva: «Vita libera a Parigi, prime relazioni letterarie: Ourliac, Gérard, Balzac, Le Vavas seur, Delatouche.

«Viaggi in India: prima avventura, battello disalberato; Mauritius, isola Bourbon, Malabar, Ceylon, Hindustan, Capo; passeggiate felici».

Ma c'era stato un solo viaggio e si era fermato all'isola Mauritius. Baudelaire non aveva mai visto Ceylon, Malabar, lo Hindustan. Era come se l'India *dovesse* appartenergli. E la terza poesia pubblicata da Baudelaire con il suo nome fu *À une Malabaraise*, unica sua composizione di eroticità illesa – evocante, per interposta persona, «...*dans nos sales brouillards, / Des cocotiers absents les fantômes épars*».

III
RITORNO AL BORDELLO-MUSEO

[95] Quando Baudelaire mise i piedi (nudi e bagnati) nel bordello-museo, le *Histoires extraordinaires* di Poe, da lui tradotte e introdotte, erano state distribuite in libreria negli ultimi tre giorni. Baudelaire ne aveva ricevute subito tre copie. Due le depositò presso il notaio Ancelle. Una per il notaio stesso, l'altra per la madre Caroline. Copia «molto sporca e molto brutta» – si scusava – perché aveva «scarabocchiato sulla copertina in modo indegno».

Questo avveniva la mattina di sabato 15 marzo. Ma che cosa era avvenuto della terza copia? Già nella notte di giovedì, fra le due e le tre, Baudelaire aveva sentito in sogno il «dovere» di offrirla alla *maîtresse* di un grande bordello («consideravo come un *dovere* offrire alla *maîtresse* di una casa di prostituzione un mio libro appena uscito»). Era dunque quella la prima copia del libro a essere donata. E Baudelaire voleva presentarla con le proprie mani. Sentiva addirittura «la necessità» di offrirla a quella *maîtresse*. Necessità che spiegava con il fatto che «era un libro osceno». Ma le *Histoires extraordinaires* [96] non sono oscene – e non sono neppure un libro di Baudelaire. Mentre le *Fleurs du mal*, che sarebbero uscite un anno dopo, non solo erano di Baudelaire ma sarebbero state subito condannate per oscenità dal Tribunale. La visione di Baudelaire sembrava proiettarsi nel futuro immediato, con precisione. Non era soltanto Baudelaire a sovrapporsi a Poe, ma Poe ad assumere i caratteri di Baudelaire: diventava osceno. Quello scambio si fondava su qualche buon motivo. Non si dà forse esempio, nella storia letteraria, di un'osmosi così estrema fra due autori. A Thoré anni dopo Baudelaire avrebbe scritto: «Sapete perché ho tradotto Poe con tanta pazienza? Perché mi somigliava». Una somiglianza tale da legittimare un occasionale scambio di persona. Oltre tutto le *Histoires extraordinaires* contenevano un magistrale saggio di Baudelaire, che non solo era un ritratto di Poe ma anche un autoritratto dello scrittore come capro espiatorio. E poi si presentavano nella sua *lingua*. Non sono pochi coloro che preferiscono, al fraseggio talvolta ampolloso e antiquato di Poe, la prosa elastica e luminescente di Baudelaire.

Un altro buon motivo per cui Baudelaire poteva presentare le *Histoires extraordinaires* come un suo libro era che le traduzioni di Poe sarebbero state per Baudelaire l'unico [97] consistente guadagno della sua vita. Lui che fin dall'inizio si era definito come un essere sul mercato («Io che vendo il mio pensiero e voglio essere autore») sarebbe riuscito a vendersi soltanto attraverso Poe. Le *Histoires extraordinaires* ebbero sei edizioni in pochi anni e furono il solo suo libro di cui si disse che era «nelle mani di tutti». Prima di quella traduzione, il nome di Baudelaire era apparso in copertina solo sui due esili *Salons* del 1845 e del 1846, di assai ristretta circolazione. E comunque Baudelaire distrusse le copie rimanenti del *Salon de 1845*. Così si può dire che in quei giorni del marzo 1856 Baudelaire si offrisse per la prima volta in esposizione e vendita al mondo. Da collega a collega, come venditore di oscenità, volle offrire una primizia della sua merce alla *maîtresse* di una *grande* casa di prostituzione. Donare una copia del proprio libro alla *maîtresse* di quel bordello era come consegnarlo alla Bibliothèque Nationale. Significava depositarlo nel suo luogo naturale ed era anche una modesta garanzia di sopravvivenza.

Ma non era quello l'unico pensiero che guidava Baudelaire nella sua peregrinazione notturna, dove avrebbe approfittato della carrozza dell'amico Castille, che aveva «varie commissioni da fare». Strane, quelle [98] «varie commissioni» fra le due e le tre di notte. Ma di una stranezza che serviva a dare a tutta la vicenda un'aria di normalità. Baudelaire pensava, presentandosi al bordello, di avere anche «un pretesto, un'occasione di scopare di passaggio una delle ragazze della casa». Ma a questo si aggiungeva un ragionamento: «Ciò implica che, senza la necessità di offrire il libro, non avrei osato andare in una simile casa». Si osserva innanzitutto, per la *terza* volta, il ricorso a una *necessità*. E poi una singolare incongruenza: se Baudelaire offriva la *prima* copia del suo libro a quella *maîtresse* e non a sua madre Caroline né alla sua amante Jeanne, che dormiva accanto a lui, si può ragionevolmente supporre che avesse con quella donna (e con la sua casa) un rapporto stretto e di vecchia data. Ora però Baudelaire dice che, senza il «pretesto» del libro da donare, non avrebbe «osato» entrare in quella casa, come se fosse ancora uno studente timido che fa la ronda intorno ai luoghi del vizio ma non si azzarda a metterci piede. Si presenta allora un paradosso: senza il libro non si dà accesso al desiderio, ma se il libro non contiene già in sé il desiderio – a un punto tale da essere definito *osceno* –, non può valere come «pretesto» per accedere al desiderio. È questa la circolazione equivoca e [99] imprescindibile fra il desiderio e il libro. Baudelaire vi si trovò impigliato ogni giorno della sua vita. Anche per questo trovava doverosa quella visita alla *maîtresse* senza nome.

Presto si trovò a constatare quali conseguenze pratiche possa avere un paradosso, conseguenze che al tempo stesso imbarazzano e sconvolgono: «Subito dopo aver suonato ed essere entrato, mi accorgo che il mio uccello (*pine*) esce dalla patta dei pantaloni sbottonati e penso che sia indecente presentarsi così anche in un luogo di quel genere. Inoltre, sentendomi i piedi molto umidi, mi accorgo che ho i *piedi nudi* e che li ho messi in una pozza umida alla base delle scale». Non era dunque il vecchio amico della *maîtresse* e buon cliente della casa che appariva alla porta del bordello. Ma un essere impresentabile *anche* per un bordello, un essere in cui si mescolavano l'esibizionista e il pezzente. Baudelaire patì tutta la vita per le suole rotte delle sue scarpe – e sappiamo che faceva ricorso a imbottiture di paglia per rimediare. Nulla come quella insicurezza sul proprio modo di poggiare sulla terra poteva dare un senso così acuto di inermità. E qui Baudelaire aggiunge un'altra riflessione rivelatrice, che era passata per la sua testa: «Mah! – mi dissi – li laverò prima di scopare, e prima di uscire [100] dalla casa. – Salgo. – A partire da questo momento non si parla più del libro». Che il pensiero fosse di lavare i piedi sporchi prima di scopare la prostituta e prima di uscire dal bordello sembra indicare che *tutte* le parti scoperte del corpo di Baudelaire erano parti sessuali. E l'imbarazzo che creavano i piedi aggiungeva solo un delicato e lacerante accenno alla miseria all'interno di un quadro di indecenza. Che andava di là da ciò che è ammissibile in una casa del genere, perché un bordello è un luogo altamente regolato, dove ogni gesto obbedisce a un codice – e si sa che nessuno come le prostitute è, per antica tradizione, severo custode di quel codice. Nel momento in cui entrò nella «grande casa di prostituzione», Baudelaire si rese conto di essere al di fuori – irrimediabilmente – di ogni ordine stabilito. C'era qualcosa in lui che eccedeva e si prestava, anche soltanto a vederlo e prima ancora che aprisse bocca, al dilleggio e alla riprovazione. Persino in quel luogo dove si presentava per un atto di omaggio e di affetto. Anche con un libro in mano, avrebbe pur sempre provocato quella reazione.

Ma, a partire da quel momento, del libro non si sarebbe più parlato. E nella casa, comunque, Baudelaire era stato accolto. [101] Evidentemente lo stato penoso in cui si trovava non era bastato perché gli venisse chiusa la porta in faccia. All'interno del bordello, si guardò intorno come per la prima volta – e forse era la prima volta. Quella era la casa cui aveva trovato accesso soltanto attraverso il suo libro. Anzi, si sarebbe potuto pensare che lo scrivere fosse servito per lui innanzitutto come lasciapassare per quel luogo. Che si sarebbe dispiaciuto a poco a poco davanti ai suoi occhi come – scriveva – la sequenza di un «linguaggio geroglifico di cui non ho la chiave». Di cui nessuno ha la chiave. Nella tradizione ermetica, a partire dal Rinascimento, i geroglifici erano stati intesi come immagini la cui chiave era accessibile soltanto attraverso una conoscenza segreta. Dopo Champollion, venivano intesi come segni fonetici, non

dissimili dalle lettere dell'alfabeto. La loro forma diventava un involucro trascurabile, una volta accertato il suono a cui corrispondeva. Ma c'era evidentemente un terzo modo di considerarli - ed era quello che ora si proponeva a Baudelaire: come immagini altamente significative, che agiscono sulla mente ma non si lasciano leggere e rifiutano qualsiasi «chiave». Al più, si lasciano visitare e raccontare, come stava facendo in quel momento Baudelaire che, seduto al [102] suo tavolo alle cinque del mattino, scriveva una lettera a Asselineau per raccontare il suo sogno di quella notte.

[103] Occorre osservare da vicino, con la lente, il passaggio decisivo, la trasvalutazione, la *metánoia* del ragionamento onirico di Baudelaire: «Allora rifletto che la stupidità e l'insipienza moderne hanno la loro utilità misteriosa, e che spesso ciò che è stato fatto per il male, per opera di una meccanica spirituale, si volge in bene». Ma che cosa, all'inizio, è stato «fatto per il male»? Il bordello in sé? Certamente no, se Baudelaire mostra tanto rispetto e affetto per quell'istituzione da presentarsi, in piena notte, sul luogo per fare omaggio alla *maitresse* della casa della prima copia del suo primo libro. E neppure doveva sembrare riprovevole a Baudelaire che il bordello ospitasse sulle sue pareti una così ricca sequenza di opere d'arte. Di fatto, ciò che si vedeva usualmente sulle pareti dei bordelli del Secondo Impero non era che una prosecuzione, appena un po' più licenziosa, di ciò che nella primavera di ogni anno si esponeva in certe zone del Salon. Baudelaire lo sapeva meglio di ogni altro. Quanto all'abbondanza di «disegni di architettura e figure egizie», [104] non poteva che incuriosirlo e distrarlo. Occorreva dunque andare oltre. Il punto di svolta nel suo pensiero, quello dove le sue riflessioni cominciano a puntare verso una malignità intrinseca nella disposizione del luogo, si tocca là dove Baudelaire incontra «una serie molto singolare» di immagini che oscillano, senza soluzione di continuità, fra la storia naturale e la teratologia. Ci sono uccelli tropicali dall'occhio vivo - e già qui si entra nel mostruoso; ci sono corpi mutilati di uccelli; ci sono esseri informi, simili a pietre cadute dal cielo. E le didascalie affermano che si tratta di feti nati dalle ragazze che lavorano nel bordello. È come il modello di un museo positivistico, un'anticipazione lombrosiana, dove i criminali, le prostitute e i feti abnormi sono esposti gli uni accanto agli altri come campioni di natura degenerata. Tutto questo per fomentare gli studi e l'irresistibile corsa dei Lumi. La prima obiezione che sorge in Baudelaire, mentre continua a ragionare nel sogno, coglie di sorpresa: «Mi viene da riflettere che quel genere di disegni è piuttosto inadatto a ispirare idee di amore». Certo, rispetto ai quadri ammiccanti, che ornavano le pareti dei bordelli di lusso, quelle piccole immagini di mostruosità non invogliavano al sesso. Ma Baudelaire curiosamente parla [105] di «idee di amore», come se tutta l'impresa del bordello avesse una sua natura sentimentale che veniva lesa dalla scienza. Continuando a riflettere, Baudelaire si domanda: chi mai può avere escogitato quella disposizione degli oggetti nella casa? Chi se non «Le Siècle», che per Baudelaire è l'agente simbolico di tutto ciò che lo circonda, il motore di quel movimento sordo e incessante che macera la vita esistente e la trasforma in qualcos'altro, che sia ovviamente più progredito, più scientifico (poiché la scienza è il Bene), più illuminato? Quel movimento, che si sforza di cancellare, con lo zelo di una donna di casa, ogni traccia del peccato originale, è per Baudelaire una aberrazione, che rende sempre più difficile percepire ciò che è. Nella sua prospettiva, quel movimento è il massimo male. Perciò il bordello-museo potrebbe essere il suo monumento - o il suo sterminato palazzo. Ma è proprio qui che avviene il rovesciamento. Non già dialettico, perché quella pratica speculativa è estranea a Baudelaire. Ma piuttosto teologico, affine al modo di manifestarsi di certe oscure categorie come la «reversibilità» di Joseph de Maistre. Ciò che «Le Siècle» crede di operare *non* dà il risultato che il giornale si prefiggeva. C'è una «meccanica spirituale» [106] che governa il tutto, al di sopra e all'insaputa di coloro che credono di agire. E da quella meccanica risulta una commistione inaudita, che si dispiega nel bordello-museo. Ad essa Baudelaire finisce per guardare con reverenza. Forse, senza saperlo, lì è stata predisposta la scena di una nuova epifania. Che infatti giunge subito dopo, nella figura del «mostro nato nella casa», il quale si rivolge a Baudelaire in tono di confidenza e di complicità, come a qualcuno che può capire, mentre Baudelaire, per parte sua, mostra comprensione e interesse per la sua sorte. Anche il mostro è un «fiore del male», sbocciato su un terreno dissodato da una feroce stupidità, ma capace di rivelare una forma che aspettava solo Baudelaire per essere svelata.

[107] Il bordello-museo che Baudelaire esplorò in sogno è anche il più audace Salon di cui ci abbia lasciato la cronaca. Che si trattasse di un museo finanziato dal «Siècle» può anche essere una allusione onirica al fatto che il *feuilleton* del giornale si chiamava *Musée Littéraire*. E Baudelaire, che esecrava il «Siècle» ma sapeva di non potersi permettere troppi pregiudizi sulle proprie eventuali fonti di guadagno, aveva tentato – invano – di farvi accogliere alcuni «campioni» delle *Histoires extraordinaires* che sarebbe poi venuto a offrire alla *maîtresse* della grande casa di prostituzione.

Quanto alla casa stessa, con le sue vaste gallerie e la sua «quantità di piccole cornici», si presentava come un luogo adibito innanzitutto alla rappresentazione. Non contavano il genere o la tecnica: potevano essere disegni, miniature, fotografie (ancora una novità, in quel momento). L'importante era che *tutte* le immagini avessero una cornice. Solo la cornice concedeva di accedere al regno della rappresentazione. E allora la casa appariva come un album di figure da [108] sfogliare camminando: alcune (ma non tutte) oscene, altre zoologiche (uccelli, anche dimezzati, che turbavano perché in mezzo al disegno spiccava l'occhio dell'animale vivo, che guardava l'osservatore), altre da gabinetto di anatomia patologica: i feti delle ragazze, che componevano una sequenza di betili primordiali, una collezione di reperti preistorici ancor prima che teratologici.

[109] Nel suo primo grande saggio su Poe, Baudelaire aveva subito posto una domanda che presupponeva la visione romantica dell'artista come capro espiatorio: «Vi sono dunque anime votate all'altare, *sacre*, per così dire, e che devono muovere verso la morte e la gloria attraverso un sacrificio permanente di se stesse?». La risposta veniva offerta da un esempio eloquente: la vita stessa di Poe.

Erano passati esattamente quattro anni e ora Baudelaire voleva consegnare la sua prima traduzione da Poe nelle mani della *maitresse* del bordello-museo. Aggirandosi nella sua galleria, incontrò il «mostro nato nella casa» - un altro essere apparentato alla famiglia dei capri espiatori. Non come conseguenza di un rito e di un'espulsione. Ma come condizione cronica. Invece che espulso, era stato esposto su un piedistallo (nel senso arcaico di chi è abbandonato alla sorte). Per il mostro, era quello lo stato normale, fin dalla nascita. Corrispondente all'*assillo*, in cui si stempera e si ripete in trafitture infinitesimali l'atto dell'uccisione. [110] In quello stato poteva riconoscersi Baudelaire. Per questo si svegliò con la sensazione di essere frantumato all'interno, come se la sua postura nel sogno - quindi nell'atto del capire («Ogni certezza sta nei sogni», frase che Baudelaire attribuiva a Poe ma che, in quella formulazione perentoria, era tutta sua) - fosse stata identica a quella del mostro.

Pascal fu il più feroce persecutore dell'*homme naturel*. Lo spiava e lo guatava in tutti gli anfratti, non si dava tregua finché non sentiva di avergli avvelenato ogni «sapore puro e amabile» della vita. E nulla poteva essere sgradito all'*homme naturel* come scoprire che la «molle tranquillità» dei suoi giorni era dovuta unicamente all'azione di un «incantamento incomprensibile», opera di un mago malevolo che diffondeva su tutti un «assopimento sovranaturale». Soltanto grazie a quel torpore la vita poteva procedere. E soltanto a certi prescelti - come Josef K. - capita di essere *costretti* a uscirne, soltanto per loro si solleva quel velario protettivo che per gli altri ha sostituito il liquido amniotico. Uno dei prescelti fu Baudelaire, corroso dal sospetto che il suo «cervello» fosse «uno specchio stregato». Vi trovava riflessa a rovescio, come per una ulteriore fattura, l'impalpabile magia diffusa ovunque. [111] Così, non meno di Pascal, ma senza rivendicarlo come arma polemica, anche Baudelaire si riconosceva nella situazione insieme rischiosa e comica di chi cammina «con il suo abisso, che si muove con lui» e, quando sta fermo, ha bisogno di tenersi accanto una sedia per rassicurarsi. Per lui, però, questo non era il risultato e la conferma di una rivelazione. Ma un dato elementare della sua fisiologia, «nel morale e nel fisico», che lo accompagnava da sempre e dava a ogni sua parola una risonanza cava, come se la vibrazione sonora si perdesse in un cunicolo senza fine.

Anche per questo motivo Baudelaire era il beniamino della malasorte. Per lui tutto *girava male*. Per lui, invertendo le parole di Paolo, si poteva dire: *Omnia vertuntur in malum*. Se doveva farsi pagare cinque conferenze in Belgio, gliene pagavano due, a un quinto del compenso pattuito, e dicevano che avevano considerato le altre «come un atto di generosità» da parte sua. Se presentava la sua candidatura all'Académie Française, si trovava di fronte l'esecrato Villemain che gli scandiva in faccia, «con un'inqualificabile solennità», le più esilaranti parole di deprecazione: «La Tossicologia, Signore, non è la Morale!» (le maiuscole si desumevano dal tono della voce). Se due opere [112] letterarie venivano portate in tribunale negli stessi mesi (e saranno *Les Fleurs du mal* e *Madame Bovary*), Flaubert veniva assolto e Baudelaire condannato, anzi la Procura si domandava se avviare un'ulteriore azione giudiziaria contro la recensione che Baudelaire aveva scritto di *Madame Bovary*, nel frattempo assolto. «Ogni uomo racchiude qualcosa di terribilmente fosco, di prodigiosamente amaro, qualcosa che maledice, che detesta la vita, la sensazione di essere caduto in una trappola, di aver creduto e di essere stato beffato, di essere votato alla furia impotente, all'abdicazione totale, in balia di una potenza barbara e inflessibile che dona e che trattiene, che coinvolge e che abbandona, che promette e tradisce, e che ci infligge per soprammercato l'onta di lamentarci, di trattarla come un'intelligenza, un essere sensibile, e che si può toccare...». Valéry scrisse queste righe senza dare esempi. Ma erano la descrizione della condizione cronica di Baudelaire.

Il *guignon*, la malasorte, fu sin dall'inizio un'ossessione per Baudelaire. Nel 1846, nei *Conseils aux jeunes littérateurs*, il *guignon* si incontra all'inizio (come la lirica sullo stesso tema, oscura e sommessa, si trova all'inizio delle *Fleurs du mal*). Ma, in quella prima apparizione, Baudelaire pretende anche di [113] liquidarlo: «Libertà e fatalità sono due contrari: viste da vicino e da lontano, sono una sola volontà. Perciò la malasorte non esiste». È un gesto di spavalderia ed esorcismo. L'intenzione è quella di coprire un punto troppo sensibile, che si scoprirà definitivamente nel 1852, nel primo grande studio su Poe. Anche qui la malasorte viene evocata all'inizio, come se ingombrasse il cammino dinanzi a qualsiasi discorso: «Ci sono dei destini fatali; nella letteratura di ogni paese esistono uomini che portano la parola *malasorte* scritta in caratteri misteriosi nelle pieghe sinuose della fronte». Così era per Poe. Ma anche Hoffmann, anche Balzac appartenevano a quella specie di uomini. Sono coloro di cui si impadronisce «l'Angelo cieco dell'espiazione» e «li fustiga con tutte le forze per l'edificazione degli altri». Quando Kafka, in una lettera a Brod, scrive che lo scrittore è «il capro espiatorio dell'umanità», il pensiero è quanto mai vicino. L'espressione, più sobria. E ciò che Baudelaire definiva «edificazione degli altri» viene precisato in modo più tagliente: secondo Kafka, lo scrittore «permette agli uomini di godere di un peccato senza colpa, quasi senza colpa».

Quando l'arte era giunta a fondare un proprio culto - e con ciò a usurpare qualche [114] fasto della religione -, aveva però dovuto anche assumersene la parte più dolorosa. Se religione è sacrificio, occorre che qualcuno accetti il ruolo della vittima. Se l'artista appartiene alle «anime *sacre*», dovrà anche riconoscere qual è il compito di queste schiere disperse: essere «votate all'altare, condannate a muovere verso la morte e la gloria attraverso le loro stesse rovine». Le immagini usate da Baudelaire a proposito di Poe non sono vaghe e vaporose, ma puntuali, funzionali, come le prescrizioni di una liturgia.

Il ciclo dello scrittore come capro espiatorio si era aperto con Hölderlin, culminava con Baudelaire-Poe e si sarebbe chiuso con Artaud. Varcato lo spartiacque della seconda metà del secolo ventesimo, la densità dell'invenzione letteraria si assottiglia e l'epoca sembra dedicarsi ad assorbire le energie e le scosse sprigionate dai decenni precedenti. Ma soprattutto: la messinscena della società che sacrifica a se stessa comincia a svelarsi nella sua insana meschinità. Come irreversibile era stato il distacco dal sacrificio «*per sanguinem hircorum aut vitulorum*» ed era diventata, nel maturare dei tempi, inaccettabile l'idea di sgozzare un animale per gesto di devozione a un dio, altrettanto - anzi, molto più - ripugnante [115] dovrebbe finire per apparire l'idea di lasciar frantumare la propria vita dalle mandibole della società. Gli ultimi maledetti non sono più scrittori ma astri del rock o creature simili a concrezioni pubblicitarie. Allo scrittore spetterebbe ora una nuova strategia, che non viene per lo più percepita.

Ma anch'essa era stata anticipata da Baudelaire, quando aveva rivendicato come imprescindibile «il diritto di *andarsene*». Anche se quel diritto non è stato mai inserito nella lunga lista dei diritti umani, sarebbe l'unica via d'uscita dalla coazione a subire la sorte della vittima espiatoria. Ora la disaderenza alla società - non più segnalata da gesti vistosi ma da una silenziosa *sottrazione di fede* - diventa il nuovo segnale di riconoscimento, come di Rosacroce

dispensati da ogni liturgia. Non è chiaro quanto un tale stato di incognito potrà durare né che cosa potrà produrre. Forse soltanto nuove forme. Si può immaginare che una polizia ancora più occhiuta snidi ogni renitenza, ma si può immaginare anche un improvviso alleggerimento della tensione - una volta che il Grande Animale, il Juggernaut della società, venga abbandonato come una immane zavorra.

[116] Per tre volte, Baudelaire raccontò un suo sogno, «avventura sinistra di tutte le sere». Una volta in versi, una volta su un foglietto staccato, una volta nella lettera a Asselineau. Tutti e tre sogni eminentemente architettonici.

Baudelaire era restio ad addormentarsi - scriveva -, per paura dei suoi sogni. Con la sua inquietante facilità a dipingere su fondo di tenebre, sapeva che in pochi istanti poteva trovarsi «nell'*alto mare* della fantasticheria». E allora bastava poco per cadere in quel «miracolo la cui puntualità ha smussato il mistero»: il sonno e il sogno. Una volta si riallacciò a quelle parole («Il sonno è pieno di miracoli!») e raccontò in versi un suo «sogno parigino».

Era la visione di un edificio inesistente, come tanto spesso accade con l'oppio. Un «paesaggio terribile / Quale nessun mortale ha visto». Colui che sognava era anche l'architetto. Aveva eliminato il «vegetale irregolare», per un'insofferenza di principio verso la natura. E si abbandonava alla «monotonia inebriante / Del metallo, del marmo [117] e dell'acqua». Scale e portici. Vasche e cascate. «Un palazzo infinito», un Mabuse con pietre dure incastonate. Nulla che nasce, tutto che si ripete. Luoghi di un Rinascimento nordico, ma con irruzione di acque celesti, un Gange - anzi «vari Gange, nel firmamento» (perché il sogno non è mai avaro) si riversavano «in voragini di diamante». L'ebbrezza del sogno non era dovuta soltanto alla maestà della visione, ma al fatto che obbedisse alla volontà dell'artefice: «Architetto delle mie fantasmagorie, / Per mia volontà facevo passare / Sotto un tunnel di gemme / Un oceano domato». *Dirigere* i propri sogni: aspirazione grandiosa, tibetana e antichissima. E insieme così peculiare di Baudelaire, quasi una cifra della sua immaginazione. Ma, anche questa volta, non era solo. Nell'anno della morte di Baudelaire, 1867, apparve un libro singolare: *Les Rêves et les moyens de les diriger*. Autore: Hervey de Saint-Denys, sinologo, presto professore al Collège de France.

[118] Ma come può Baudelaire sapere che il mostro è *nato* nel museo? E perché tiene ad affermare, con tanta sicurezza, che quell'essere «ha vissuto»? Si avverte una strana complicità, un'intesa taciuta fra Baudelaire e il mostro. La sua prima preoccupazione è di osservare che il mostro «non è brutto». Anzi, «il suo volto è perfino grazioso, molto brunito, di un colore orientale. C'è in lui molto rosa e verde». Sono tinte e patine predilette da Baudelaire. Il mostro fa pensare alla *malabaraise* o a qualche cielo di Parigi. Strana la sua posizione: accucciato e come avvolto su se stesso. Allora si riconosce il suo cruccio di mostro: «qualcosa di nerastro che si avvolge più volte attorno a lui e intorno alle sue membra, come un grosso serpente». È questo che rende tale il mostro: una ingombrante appendice. Ora Baudelaire non è più intimidito. Per la prima volta si mette a parlare nella casa, parla al mostro come se si conoscessero da sempre. Gli chiede che cos'è quel lungo serpente nero. E il mostro gli risponde come confidandosi a un amico: sì, dice, quell'«appendice [119] mostruosa» è lunghissima, è impossibile arrotolarla intorno alla testa come una coda di cavallo, allora bisogna avvolgersela intorno al corpo. E aggiunge: «Il che d'altra parte fa un effetto più bello». Il mostro ha una sua mite vanità, tiene ad apparire bello. Baudelaire lo capisce. «Chiacchiero a lungo con il mostro» aggiunge. Come le ragazze lungo la galleria con i tanti clienti ignoti e con i collegiali. Sempre più la conversazione diventa intima. Il mostro confida a Baudelaire «le sue noie e i suoi dolori». *Ennuis, chagrins*: parole fatali per Baudelaire, ricorrenti ovunque nei suoi versi, nelle sue lettere. Il mostro non avrebbe potuto trovare un confidente migliore.

Il mostro voleva parlare ancora con Baudelaire. Entrare nel dettaglio, che dice tutto. «La sua noia (*ennui*) principale è all'ora di cena. Poiché è un essere vivente, è obbligato a cenare con le ragazze della casa - a camminare barcollando con la sua appendice di caucciù fino alla sala da pranzo, - e lì deve tenerla arrotolata attorno a sé o sistemarla su una sedia come un pacchetto di corde, perché se la lasciasse strascicare per terra, questo gli rovescerebbe la testa all'indietro». Così doveva svolgersi la cena: le ragazze accorrevano, chiacchierando fra loro e raccontandosi la giornata. A tavola trovavano [120] il mostro già seduto, che occupava due posti. Su uno dei quali era poggiata l'appendice di caucciù, come un lungo serpente intorpidito. E così tutti i giorni. Forse loro si erano abituate, non così il mostro. Gli dispiaceva, e lo imbarazzava, essere costretto, «lui che è piccolo e tozzo, a mangiare accanto a una ragazza alta e ben fatta». Il mostro teneva alle apparenze, alla bellezza. E non riusciva mai a sentirsi inappuntabile. C'era sempre quel mucchio nero di corde accanto a lui, che guastava tutto. Come i piedi nudi e bagnati per Baudelaire. Comunque il mostro sapeva che con Baudelaire poteva parlare tranquillamente. Offriva le sue spiegazioni «senza amarezza». Baudelaire aggiunge: «Non oso toccarlo, - ma mi interesso a lui». Fu allora - erano quasi le cinque del mattino - che Jeanne si mise a far rumore con un mobile nella sua camera, come una delle ragazze del bordello-museo.

Il numero rinvia alla pagina dell'edizione cartacea, tra parentesi quadre nel testo della presente edizione digitale.

- 16, «su una saggezza ... irrefutabili»: Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelquesuns de mes contemporains: Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris, vol. II, 1976, p. 130.
- 16, «vera ... letterarie»: *Ibid.*, p. 129.
- 16, «il palpito della vita»: *Ibid.*, p. 135.
- 16, «sentimenti ... profondi»: *Ibid.*, p. 131.
- 16, «masse ... fugge»: *Ibid.*, p. 134.
- 16, «Foule ... pas»: V. Hugo, *La pente de la rêverie*, in *Les feuilles d'automne*, in *Œuvres poétiques*, a cura di P. Albouy, Gallimard, Paris, vol. I, 1964, p. 771.
- 16, «Fa ... muro»: Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, cit., p. 140.
- 17, «parlare e gesticolare»: *Ibid.*, p. 141.
- 17, «La forza ... fraterna»: *Ibid.*, p. 136.
- 17, «Hugo ... Prometeo»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, in *Journaux intimes*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, 1975, p. 664.
- 17, «si applica ... vanità»: *Loc. cit.*
- 17, «l'eccessivo ... l'uomo»: Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo*, cit., p. 137.
- 17, «quella certezza ... scritti»: Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 780.
- 18, «preformazione di Baudelaire»: F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, dtvde Gruyter, Berlin-Munchen, seconda ediz. rivista, 1988, vol. VI, p. 113.
- 19, «che dà ... dispotico»: Ch. Baudelaire, *Exposition universelle, 1855, Beaux-arts*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 596.
- 19, «i sensi ... idee»: *Loc. cit.*
- 19, «come carattere ... mistero»: E. Hello, *L'homme*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1941, p. 88.
- 20, «appartiene ... zoologia»: *Loc. cit.*
- 22, «quel genere ... Salon»: Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 608.
- 22, «Nessuna ... sconosciuti»: *Loc. cit.*
- 23, «quelle nubi ... fuso»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 666.
- 24, «Nella numerosa ... andarsene»: Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 306.
- 25, «come tutti ... agio»: Ch. Baudelaire, *Exposition universelle, 1855, Beaux-arts*, cit., p. 577.
- 25, «E ogni volta ... dell'utopia»: *Loc. cit.*
- 27, «quello stato ... parlante»: Ch. Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, in *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 430.
- 27, «l'intelligenza ... ignote»: *Loc. cit.*
- 29, «La mia seconda ... cosa»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 12 aprile 1856, in *Correspondance*, a cura di C. Pichois, con la collaborazione di J. Ziegler, Gallimard, Paris, 1973, vol. I, pp. 346-47.
- 30, «pronunciare ... epoca»: Lettera di Ch. Baudelaire a H. Hostein dell'8 novembre 1854, *ibid.*, vol. I, p. 299.
- 31, «C'è talento ... esiste»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 5 marzo 1866, *ibid.*, vol. II, p. 625.
- 33, «i momenti ... aumentato»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 658.
- 33, «Aujourd'hui ... splendide!»: Ch. Baudelaire, *Le Vin des amants*, v. 1, in *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 109.
- 33, «Mollement ... parallèle»: *Ibid.*, vv. 9-11, p. 110.
- 34, «Glorificare ... passione»: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Journaux intimes*, cit., p. 701.
- 35, «si probiva ... commercio»: Nadar, *Le Peintre de la vie moderne*, «Le Figaro», 15 marzo 1892.
- 35, «persone ... gravità»: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 684.
- 36, «l'unica ... inferiori»: E. e J. de Goncourt, *Journal*, a cura di R. Ricatte, Robert Laffont, Paris, 1989, vol. I, p. 247.
- 37, «il sentimento ... décadence»: Th. Gautier, *Charles Baudelaire*, in *Portraits littéraires*, Aubry, Paris, 1943, p. 241.
- 38, «Non potete ... testo»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 16 febbraio 1859, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 550.
- 39, «Il bello ... passione»: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 685.
- 39, «indigeribile ... umana»: *Loc. cit.*
- 40, «involucro divertente»: *Loc. cit.*
- 40, «Nell'arte ... dell'uomo»: *Ibid.*, pp. 685-86.
- 41, «Se così ... felicità»: *Ibid.*, p. 686.
- 42, «mostro delicato»: Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, v. 39, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 6.
- 42, «lontani ... intelligente»: Lettera di A. Rimbaud alla famiglia del 4 agosto 1888, in *Œuvres complètes*, a cura di A. Adam, Gallimard, Paris, 1972, p. 502.
- 42, «Mi annoio ... altrettanto»: *Ibid.*, p. 501.
- 43, «accento ... disinteressato»: Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, in *Les Paradis artificiels*, cit., p. 496.
- 43, «uno strano ... ricordo»: J. Gracq, *Le Grand Paon*, in *Préférences*, in *Œuvres complètes*, a cura di B. Boie, Gallimard, Paris, vol. I, 1989, p. 917.

- 44, «con la parola ... tutto»: F.-R. de Chateaubriand, *Préface à Atala*, in *Œuvres romanesques et voyages*, a cura di M. Regard, Gallimard, Paris, vol. I, 1969, p. 19.
- 44, «Da qui ... mostri»: *Loc. cit.*
- 45, «mostro delicato»: Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, cit., v. 39, p. 6.
- 45, «in disparte ... fogliame»: F.-R. de Chateaubriand, *René*, in *Œuvres romanesques et voyages*, vol. I, cit., p. 119.
- 45, «Il mattino ... armonie»: *Loc. cit.*
- 45, «*Ma jeunesse ... soleils*»: Ch. Baudelaire, *L'Ennemi*, vv. 1-2, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 16.
- 46, «L'oscurità ... cose»: Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., p. 645.
- 47, «impallidire ... Jean-Jacques»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 1° aprile 1861, in *Correspondance*, cit., vol. II, p. 141.
- 47, «intenerimento ... compiere»: Ch. Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, cit., p. 436.
- 48, «preghiera ... toilette»: Ch. Baudelaire, *Carnet*, 109, in *Journaux intimes*, cit., p. 777.
- 48, «Vi raccomando ... Mariette»: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, cit., pp. 692-93.
- 48, «*La servante au grand cœur*»: Ch. Baudelaire, «*La servante au grand cœur...*», v. 1, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 100.
- 48, «Fare ... intercessori»: Ch. Baudelaire, *Hygiène*, in *Journaux intimes*, cit., p. 673.
- 49, «Allo stesso ... anni»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 1° aprile 1861, in *Correspondance*, cit., vol. II, p. 140.
- 50, «avete ... nuovo»: Lettera di V. Hugo a Ch. Baudelaire del 6 ottobre 1859, in *Lettres à Charles Baudelaire*, a cura di C. Pichois, con la collaborazione di V. Pichois, La Baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 188.
- 50, «seppellire ... cadavere»: F. Porché, *Baudelaire. Histoire d'une âme*, Flammarion, Paris, 1944, p. 483.
- 50, «la Natura ... azzurri»: *Loc. cit.*
- 51, «depoliticato»: Lettera di Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 5 marzo 1852, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 188.
- 51, «La politica ... parte»: Lettera di Ch. Baudelaire a Nadar del 16 maggio 1859, *ibid.*, p. 579.
- 53, «Sono ... felici»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 20 luglio 1859, *ibid.*, p. 588.
- 53, «questa maledetta ... polvere»: *Loc. cit.*
- 53, «stregoneria evocatoria»: Ch. Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, cit., p. 431; *Fusées*, cit., p. 658; *Théophile Gautier [I]*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 124; *Exposition universelle, 1855, Beaux-arts*, cit., p. 580.
- 55, «è sempre ... brutto»: J. Laforgue, *Baudelaire*, in *Œuvres complètes*, a cura di J.-L. Debauxe, M. Dottin-Orsini, D. Grojnowski e P.-O. Walzer, con la collaborazione di M. de Courten e M. Hannoosh, L'Âge d'Homme, Lausanne, vol. III, 2000, p. 165.
- 55, «quel granello ... Indie»: *Ibid.*, p. 177.
- 55, «ama ... equivoco»: *Ibid.*, p. 171.
- 55, «in lui ... giudiziario»: *Ibid.*, p. 180.
- 55, «gatto ... alchimista»: *Ibid.*, p. 178.
- 56, «*Difficile ... dicere*»: Orazio, *Ars poetica*, v. 128.
- 56, «Ha drammatizzato ... l'alcova»: J. Laforgue, *Baudelaire*, cit., p. 166.
- 57, «la solennità ... immensa»: Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., p. 666.
- 57, «troppo erbivori»: *Ibid.*, p. 667.
- 57, «il più forte sapore spagnolo»: Ch. Baudelaire, *Peintres et aquafortistes*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 738.
- 57, «incanto ... nero»: Ch. Baudelaire, *Lola de Valence*, v. 4, in *Les Épaves*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 168.
- 57, «luminosità bionda»: É. Zola, *Édouard Manet* (1884), in *Mon Salon - Manet - Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, Paris, 1970, p. 362.
- 58, «che era ... parigino»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis dell'8 gennaio 1860, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 655.
- 58, «*quelli là ... Moniteur*»: *Loc. cit.*
- 58, «più di ogni altro»: *Loc. cit.*
- 58, «alla realtà ... Poe»: *Loc. cit.*
- 58, «attribuiva ... racconti»: *Loc. cit.*
- 58, «*A una società ... tutto*»: *Loc. cit.*
- 59, «Quando ... fariseo»: *Ibid.*, p. 656.
- 60, «Baudelaire ... mai»: P. Valéry, *Triomphe de Manet*, in *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris, vol. II, 1960, p. 1327.
- 60, «sensualità ... successivo»: *Loc. cit.*
- 61, «Il mondo ... esiste»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 665.
- 61, «sviluppo ulteriore dell'umanità»: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1888*, in *Sämtliche Werke*, cit., vol. XIII, p. 224, fr.14 [14].
- 61, «Nulla ... [del progresso]»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., pp. 665-66.
- 61, «Ogni follia ... fatti»: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1888*, cit., p. 91, fr. 11[234].
- 61, «È forse ... *générale?*»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 666.
- 61, «(roba ... capelli!)»: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1888*, cit., p. 92, fr.11[234].
- 62, «che farebbe ... superstizione»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 666.
- 62, «Io che sento ... profeta»: *Ibid.*, p. 667.
- 62, «Io chiedo ... vita»: *Ibid.*, p. 666.
- 63, «allegoria»: Ch. Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, cit., p. 430.
- 63, «i pittori ... disprezzare»: *Loc. cit.*
- 63, «paesaggi ... insospettata»: *Ibid.*, pp. 430-31.

- 67, «*realisti*»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 16 febbraio 1860, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 670.
- 67, «Decisamente ... necessaria»: *Loc. cit.*
- 67, «incantevole ... letterati»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis dell'8 gennaio 1860, *ibid.*, p. 656.
- 69, «con una curiosa ... occhi»: Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier [I]*, cit., p. 108.
- 69, «D'altra parte ... romanzi»: *Loc. cit.*
- 70, «Sono stato ... stesso»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick dell'8 maggio 1865, in *Correspondance*, cit., vol. II, pp. 495-96.
- 71, «Badate ... funerale»: Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 494.
- 72, «sensualità liturgica»: J. Gracq, *Carnets du grand chemin*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. II, con la collaborazione di C. Dourguin, 1995, p. 1087.
- 72, «La singolarità ... cattedrale»: *Loc. cit.*
- 73, «vivandiera per fauni»: A. Thibaudet, *Intérieurs*, Plon, Paris, 1924, p. 41.
- 73, «Essere ... macchinale»: Ch. Baudelaire, *Confession*, vv. 29-32, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 46.
- 74, «D'altra parte ... vivendo»: Lettera di Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 7 febbraio 1854, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 266.
- 75, «M. Capé ... *Dauphine*»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 13 marzo 1854, *ibid.*, p. 272.
- 75, «non erodere ... idee»: *Loc. cit.*
- 76, «un dramma ... *l'assassinio*»: Lettera di Ch. Baudelaire a H. Tisserant del 21 gennaio 1854, in *Correspondance*, cit., vol. I, seconda ediz., 1993, p. 1080.
- 77, «La mia preoccupazione ... SEGATORE»: Lettera di Ch. Baudelaire a H. Tisserant del 28 gennaio 1854, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 257.
- 77, «orribilmente melanconica»: *Loc. cit.*
- 77, «Questo segatore ... nell'acqua»: *Ibid.*, p. 258.
- 77, «Ubriachezza e gelosia»: *Loc. cit.*
- 77, «Strada ... moglie»: *Ibid.*, p. 260.
- 77, «quasi a fior di terra»: *Loc. cit.*
- 78, «Sarei ... lunghi»: *Ibid.*, p. 262.
- 78, «un'atrocità senza pretesto»: *Ibid.*, p. 259.
- 78, «Tenete ... crimine»: *Loc. cit.*
- 79, «belle occasioni»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 31 gennaio 1854, *ibid.*, p. 263.
- 81, «spie»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 13 dicembre 1862, *ibid.*, vol. II, p. 273.
- 81, «Ti hanno detto ... gente»: *Loc. cit.*
- 83, «Tanto tempo fa ... ridere»: *Ibid.*, p. 274.
- 84, «mostro delicato»: Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, cit., v. 39, p. 6.
- 85, «La noia ... sopore»: W. Benjamin, *Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien*, in *Gesammelte Schriften*, con la collaborazione di Th.W. Adorno e G. Scholem, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M., vol. V, tomo I, 1982, pp. 161-62.
- 85, «accesso ... dell'immagine»: P.J. Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1958, p. 61.
- 87, «offrire ... Grandisson»: Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, Michel Lévy Frères, Paris, vol. I, 1855, p. 63.
- 87, «luminosità sulfurea»: E.A. Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839), in *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Lea and Blanchard, Philadelphia, 1840, vol. I, p. 86.
- 88, «fantasie ... concrete»: *Ibid.*, p. 87.
- 88, «una galleria ... retti»: *Loc. cit.*
- 88, «una tomba ... luce»: G. Manganelli, Prefazione a E.A. Poe, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 1971, p. xxxi.
- 88, «accoglie ... terrore»: *Ibid.*, p. xxxii.
- 89, «a proposito ... PENSATORI»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Mendès del 3 settembre 1865, in *Correspondance*, cit., vol. II, p. 527.
- 90, «quella chiesa ... mai»: Lettera di Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 30 gennaio 1866, *ibid.*, p. 582.
- 91, «Vita ... felici»: Ch. Baudelaire, *Notices bio-bibliographiques*, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 784.
- 91, «... *dans* ... *épars*»: Ch. Baudelaire, *À une Malabaraise*, vv. 27-28, in *Les Épaves*, cit., p. 174.
- 95, «molto sporca ... indegno»: Lettera di Ch. Baudelaire a C. Aupick del 15 marzo 1856, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 341.
- 95, «consideravo ... uscito»: Lettera di Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo 1856, *ibid.*, p. 338.
- 95, «la necessità»: *Loc. cit.*
- 95, «era un libro osceno»: *Loc. cit.*
- 96, «Sapete ... somigliava»: Lettera di Ch. Baudelaire a Th. Thoré del 20 giugno 1864 [ca], *ibid.*, vol. II, p. 386.
- 97, «Io che vendo ... autore»: Ch. Baudelaire, «*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*», v. 8, in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 203.
- 97, «nelle mani di tutti»: É. Chevalet, *Les 365. Annuaire de la littérature et des auteurs contemporains par le dernier d'entre eux*, Havard, Paris, 1858, p. 66, cit. in C. Pichois, *Notices, notes et variantes*, in Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1202.
- 97, «varie commissioni da fare»: Lettera di Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo 1856, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.
- 98, «un pretesto ... casa»: *Loc. cit.*
- 98, «Ciò implica ... casa»: *Loc. cit.*
- 99, «Subito ... scale»: *Ibid.*, pp. 338-39.

- 100, «Mah! ... libro»: *Ibid.*, p. 339.
- 100, «grande casa di prostituzione»: *Ibid.*, p. 338.
- 101, «linguaggio ... chiave»: *Loc. cit.*
- 103, «Allora ... bene»: *Ibid.*, p. 340.
- 103, «disegni ... egizie»: *Ibid.*, p. 339.
- 104, «una serie molto singolare»: *Loc. cit.*
- 104, «Mi viene ... amore»: *Loc. cit.*
- 105, «meccanica spirituale»: *Ibid.*, p. 340.
- 106, «mostro nato nella casa»: *Loc. cit.*
- 107, «campioni»: Lettera di Ch. Baudelaire a E. Pelletan del 17 marzo 1854, *ibid.*, p. 273.
- 107, «quantità ... cornici»: Lettera di Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo 1856, *ibid.*, p. 339.
- 109, «Vi sono ... stesse?»: Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 250.
- 109, «mostro nato nella casa»: Lettera di Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo 1856, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.
- 110, «Ogni ... sogni»: Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 323.
- 110, «sapore ... amabile»: M. de Montaigne, *Essais*, in *Œuvres complètes*, a cura di M. Rat e A. Thibaudet, Gallimard, Paris, 1962, libro I, cap. XX, p. 81.
- 110, «molle tranquillità»: *Loc. cit.*
- 110, «incantamento incomprensibile»: B. Pascal, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, a cura di M. Le Guern, Gallimard, Paris, vol. II, 2000, n. 398, p. 685.
- 110, «assopimento sovrannaturale»: *Loc. cit.*
- 110, «cervello ... stregato»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 658.
- 111, «con il suo ... lui»: Ch. Baudelaire, *Le Gouffre*, v. 1, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 142.
- 111, «nel morale e nel fisico»: Ch. Baudelaire, *Hygiène*, cit., p. 668.
- 111, «come un atto di generosità»: Lettera di Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 27 maggio 1864, in *Correspondance*, cit., vol. II, p. 369.
- 111, «con un'inqualificabile ... Morale!»: Lettera di Ch. Baudelaire a V. de Laprade del 23 dicembre 1861, *ibid.*, p. 199.
- 112, «Ogni uomo ... toccare...»: P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, in *Œuvres*, vol. II, cit., pp. 815-16.
- 113, «Libertà ... esiste»: Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, in *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 14.
- 113, «Ci sono ... fronte»: Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, cit., p. 249.
- 113, «l'Angelo ... altri»: *Loc. cit.*
- 113, «il capro espiatorio dell'umanità»: Lettera di F. Kafka a M. Brod del 6 luglio 1922, in *Max Brod, Franz Kafka. Eine Freundschaft, II. Briefwechsel*, a cura di M. Pasley, S. Fischer, Frankfurt a. M., 1989, p. 380.
- 113, «permette ... colpa»: *Loc. cit.*
- 114, «votate ... rovine»: Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, cit., pp. 296-97.
- 114, «per sanguinem ... vitulorum»: *Ad Hebraeos*, 9, 12.
- 115, «il diritto di andarsene»: Ch. Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, cit., p. 306.
- 116, «avventura ... sere»: Ch. Baudelaire, *Fusées*, cit., p. 654.
- 116, «nell'alto ... fantasticheria»: Ch. Baudelaire, *Du vin et du hachisch*, in *Les Paradis artificiels*, cit., p. 383.
- 116, «miracolo ... mistero»: Ch. Baudelaire, *Le Poème du hachisch*, cit., p. 408.
- 116, «sogno parigino»: Ch. Baudelaire, *Rêve parisien*, v. 5, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 101.
- 116, «paesaggio ... visto»: *Ibid.*, vv. 1-2, p. 101.
- 116, «vegetale irregolare»: *Ibid.*, v. 8, p. 101.
- 117, «monotonia ... dell'acqua»: *Ibid.*, vv. 11-12, p. 101.
- 117, «Un palazzo infinito»: *Ibid.*, v. 14, p. 102.
- 117, «vari ... firmamento»: *Ibid.*, v. 34, p. 102.
- 117, «in voragini di diamanti»: *Ibid.*, v. 36, p. 102.
- 117, «Architetto ... domato»: *Ibid.*, vv. 37-40, p. 102.
- 118, «ha vissuto»: Lettera di Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo 1856, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 340.
- 118, «qualcosa ... serpente»: *Loc. cit.*
- 119, «appendice mostruosa»: *Loc. cit.*
- 119, «Il che ... bello»: *Loc. cit.*
- 119, «Chiacchiero ... mostro»: *Loc. cit.*
- 119, «le sue ... dolori»: *Loc. cit.*
- 119, «La sua ... all'indietro»: *Loc. cit.*
- 120, «lui che è ... fatta»: *Loc. cit.*
- 120, «senza amarezza»: *Loc. cit.*
- 120, «Non oso ... lui»: *Loc. cit.*